

Cuadernos Hispanoamericanos

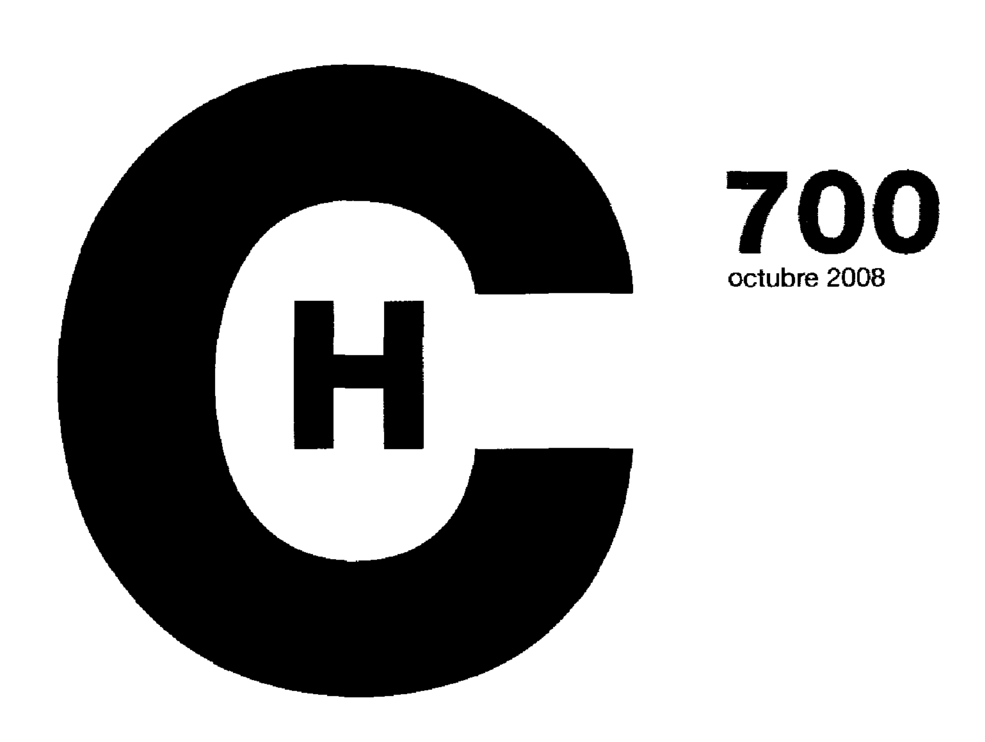
Artículos de
Carlos Marzal
Santos Sanz Villanueva

Creación
Piedad Bonnett

Entrevista con
Julio Llamazares

Ilustraciones de Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional



700
octubre 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Antonio Nicolau Martí

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aecid.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmenfernandezp@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-08-003-8
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

700 Índice

Editorial

Benjamín Prado

Con el tiempo, todas las cosas deben elegir entre la Historia o el olvido, y nada puede ser parte de una y otro a la vez, por mucho que lo pretendan los partidarios de la memoria selectiva. Un buen ejemplo es el caso de Federico García Lorca, cuyos restos mortales parece que están a punto de ser sacados de la fosa común en la que los dejaron sus asesinos en 1936, después de que el juez de la Audiencia Nacional, Baltasar Garzón, haya iniciado una investigación para conocer dónde están enterradas miles de víctimas de la Guerra Civil y la represión que siguió a la victoria de los sublevados, y con el fin de saber si es posible recuperar sus huesos. La familia del poeta, que siempre ha sido reacia a la apertura de su tumba invisible, ha declarado que no se opondrá a la exhumación.

Es curioso que este último capítulo del drama de García Lorca, que en muchos aspectos simboliza el de tantos inocentes a los que arrastró la ola sanguinaria de aquel golpe de Estado, llegue muy poco después de que la editorial Renacimiento publicara nuevas ediciones de dos libros extraordinarios del diplomático chileno Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca* y *España sufre*, porque de algún modo liberarlo de su sepultura siniestra es el punto y final más lógico para su tragedia.

El primero de esos libros, *En España con Federico García Lorca,* es un relato de la explosión cultural que vivió el país en los los últimos años veinte y la mitad de los treinta gracias a las políticas liberales, el impulso democrático y el cambio social que desembocaron en la proclamación de la segúnda República y que, antes y después de eso, habían pasado por todas las estaciones que propiciaron, entre otras muchas cosas, la aparición de la Generación del 27, la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Estudiantes, las Misiones Pedagógicas... Con una escritura delicada, llena de ironía y atenta siempre a los detalles, Morla Lynch habla casi obsesivamente de García Lorca, cuya presencia en su casa era diaria, y nos deja ver todos sus ángulos de hombre inteligente, dulce, antojadizo, teatral, apasionado o caprichoso según su estado de ánimo; y también sus extremos,

puesto que su personalidad lo llevaba de la exaltación y la alegría contagiosa al hundimiento y la tristeza llena de malos presagios. Pero por encima de todo, el momento del que habla Morla es una época llena de esperanzas e indicios en un país que parecía caminar hacia el futuro.

Por desgracia, el levantamiento militar interrumpió ese camino para regresar al pasado más negro y para hundir España en una guerra y una dictadura axfisiante; y, entre una cosa y la otra, en un clima de terror y venganza: esto es lo que recrean los diarios que componen el segundo de los libros editados por Renacimiento, *España sufre*, que continúa lo que dejaron apuntado las últimas páginas de *En España con Federico García Lorca*, que acaba con la noticia aún muy confusa de la muerte del poeta y la mezcla de desesperación e incredulidad de Morla: «Pasan corriendo, dando voces, varios vendedores de periódicos: ¡¡¡Federico García Lorca fusilado en Granada!!! (...) Recibo como un golpe de maza en la cabeza, se me nubla la vista (...) Luego reacciono y me pongo a correr... ¿Adónde? No lo sé... Sin rumbo... De un lado a otro, como un loco... (...) Los periódicos confirman la ignominia... pero no creemos en ella: hay cosas que no pueden ocurrir; hechos que son imposibles. (...) Más tarde llama Manolito Altolaguirre que, a su vez, desmiente la noticia. Él sabe que Federico se haya en sitio seguro. También lo sabe su hermana Isabelita. Debe de ser así. No puede haber quien quiera hacerle mal a ese ser tan incapaz de inspirar odios y rencores. (...) Federico... Asesinado... ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Por quiénes? ¡Dios mío! Yo que lo consideraba invencible, triunfador siempre; niño mimado por las hadas, querido de todos –más que querido-, ¡adorado! Y feliz más allá de lo humano.»

España sufre ya no tiene a García Lorca en el centro de la narración, porque todo, incluso un dolor de esas dimensiones, se hace pequeño a lado del cataclismo general en el que los sediciosos sumieron al país entero, y en este tomo el espanto, la injusticia y el sufrimiento tienen muchos apellidos e incluso ideologías distintas. Morla Lynch dibuja en sus anotaciones un mapa minucioso de la situación que tiene, además, el valor de estar escrito por un hombre irreprochable que si por una parte no tiene la más mínima duda de en qué bando está la razón, pues defiende, tanto

con sus actos como con sus palabras, la legalidad republicana, por otro lado no deja de reprochar los desmanes que se cometen en la zona leal al Gobierno. Es emocionante comprobar cómo la elegancia y la honestidad de Morla, que llegaron al punto de obligarlo a regresar a Madrid tras el pronunciamiento, pues estaba de vacaciones, en lugar de ponerse a salvo y mantenerse a distancia del peligro, se mantienen firmes en medio del infierno, porque no hay en él una sola palabra de odio, desprecio o ira, sino siempre una voluntad de comprender, de ser justo, de ayudar a quienes lo necesitaran. Hablando mucho de los demás y poco de sí mismo, Morla también escribió su autobiografía, que es la de un ser humano extraordinadio.

La liberación de los restos de Federico García Lorca parece una buena manera de concluir con dignidad este capítulo desdichado de nuestra Historia que, de algún modo, sirve de parábola o resúmen de tantos otros homicidios disfrazados de justicia: como si la justicia pudiera administrarse a balazos. No existe un solo país de nuestro ámbito que no haya recuperado a las víctimas de la represión tras sufrir un régimen autoritario, porque rescatar del anonimato a los ajusticiados es un modo de luchar contra la impunidad de sus verdugos. Tienen toda la razón sus familiares, eso sí, al exigir que la apertura de la fosa, el análisis de los huesos y los detalles de la investigación científica que se lleve a cabo no se transformen en un espectáculo morboso que abarate lo que debe ser un acto político, una reparación que consista en afirmar un Estado de derecho que, naturalmente, no puede edificarse sobre un solar lleno de cadáveres anónimos ©


CH
El oficio
de escribir

El aforismo como escritura poética (Algunos sacrilegios sobre la brevedad)

Carlos Marzal

EL POETA CARLOS MARZAL SE VE EN LA PARADOJA DE REFLEXIONAR POR EXTENSO SOBRE UN GÉNERO QUE SE DEFINE POR SU EXTREMA PARQUEDAD. ESTA ECONOMÍA VERBAL ES ANÁLOGA A LA QUE RIGE EN LA POESÍA: MENOS ES MÁS.

Tengo la sospecha de que pronunciar una conferencia sobre el género aforístico entraña en cierta medida una contradicción, por no decir que supone un sacrilegio. El aforismo es el reino de la brevedad, de la síntesis, de la concentración. En aforística –si es que podemos llamar así a la costumbre de reflexionar por breve–, la sentencia que tiene siete palabras dice mejor que la que dice con ocho, y así en orden descendente. (El aforismo mágico, el Aforismo con mayúscula, que duerme su sueño conceptual en el paraíso de las Ideas, es el que se formula con una sola Palabra, también con mayúscula: es el aforismo imposible, el colmo del aforismo, su antonomasia.) Las conferencias, sin embargo, pertenecen al ámbito de lo extenso, que es en realidad, por comparación, cualquier género que no sea el aforístico. Las conferencias, por muy ajustadas que sean, por muy bien medidas que estén, por muy sintéticas que se pretendan, siempre son una demasía con respecto a la búsqueda de lo mínimo, con respecto a la aspiración de significar con apenas nada.

De manera que el aforista aficionado que hay en mí se siente un traidor a su código de honor aforístico, al disfrazarse de conferenciante y tener que parafrasearse durante más tiempo de lo debido. En buena ley, digámoslo con una rotundidad aforística, *la mejor conferencia sobre el aforismo es un aforismo que valga por una conferencia.*

Si yo fuese un *performer* de la aforística nacional, y tuviese menos respeto del que tengo por el género y por los espectadores (sobre todo a esta hora taurina de la tarde, en que hay que tener mucha moral para venir a escuchar conferencias, si no es que a uno lo obligan con las mil y una formas que existen para obligar a un espectador a escuchar conferencias), si no tuviese algo de esa alta virtud conocida como vergüenza torera, digo, me callaría, diría que ya he terminado y que eso es todo lo que tengo que decir al respecto, para no cometer perjurio con el género literario que trato de cultivar.

Pero el caso es que, insisto, ni soy –no sé si para bien o para desgracia de los espectadores– un *performer*, ni me considero nieto cercano de los primeros surrealistas, en especial de Salvador Dalí, aquel extraordinario botarate de la cultura del siglo XX, quien fundó hace ya mucho tiempo la variedad aforística de la conferencia, o viceversa, la variedad *conferencística* del aforismo, cuando dijo en cierta ocasión ante su público: «Voy a ser tan breve que ya he terminado».

Yo no voy a ser tan breve, porque no he terminado; pero trataré de no alargarme más de lo debido, porque bien podría no terminar nunca. Hablar del aforismo es como hablar de poesía, como hablar de filosofía, como hablar de la ficción: el cuento de nunca acabar. Lo que no cabe ni en un aforismo, ni en una conferencia. Ni en todos los aforismos del mundo, ni tampoco en todas las conferencias que se pudiesen pronunciar.

Se me ocurre que la herejía de lesa patria aforística no es sólo formal –no tiene que ver tan sólo con la medida, con la extensión–: también es de índole conceptual. Porque pronunciar una conferencia acerca del aforismo supone por obligación tener que definirlo, y tener que definirlo debería significar que uno sabe a ciencia cierta en qué consiste. Sin embargo no es así: no albergo una teoría sobre el género, no sé con certidumbre cuáles son sus

fronteras (si es que las tiene), soy incapaz de enunciar sus reglas de composición. Entiendo el aforismo como una práctica más de la absoluta libertad de la escritura, como una variedad más de la libertad absoluta del pensamiento cuando se entrega a su propio discurrir.

Ahora bien, entiendo que, llegados a este punto, y una vez aceptado el encargo de tener que hablar acerca del género breve, sería escurrir el bulto más de la cuenta el hecho de no intentar alguna forma de descripción, a pesar de todo lo dicho anteriormente. Digamos, pues, que mi acercamiento a una posible definición, o a varias definiciones a la vez, significa una manera de sobreponerme a mi falta de argumentos para definir el género. No se trata de una excusa, sino de una evidencia que suena como tal –como una excusa–, en el momento mismo de estar enunciándola.

Los escritores somos, en buena medida, no sólo individuos que observan el mundo desde la atalaya de sus propios ojos, sino seres asombrados de tener ojos propios desde cuya atalaya observarse a sí mismos como individuos. Escribir es una manera de analizarse, de psicoanalizarse, de construirse, de fundarse, de descubrirse, de comunicarse, de averiguarse: de todo eso y de casi todo lo que queramos añadir a esta lista. Lo bueno de la literatura es que permanece inmaculada frente a todos los intentos de definirla, de acotarla. La literatura es, sobre todo, todo aquello que no sabemos decir sobre la literatura. La literatura es especialmente, todo aquello que hacemos mientras no tenemos la obligación ni la necesidad de definirla.

Si digo esto, es porque, en el ejercicio escrutador de mí mismo que entraña lo que escribo, he observado que el aforismo es una de las maneras habituales en que trabaja mi mente. Tal vez la manera más propia en que suele afrontar la tarea que podríamos denominar el pensamiento. Ignoro si esto se ha estudiado, si se ha dicho antes o si resulta una obviedad. No sé si les ocurre igual al resto de los mortales. Pero creo que no voy muy desencaminado con respecto a mí mismo en este apunte de autoanálisis, de autoexploración. Pienso en aforismos, la mayor parte de las veces. Creo que el mecanismo que rige mi cabeza es de naturaleza sentenciosa: obra por máximas; es decir, por destellos, por enuncia-

dos que tienden a contener una idea completa, cerrada en sí misma, autosuficiente.

Ya digo que no sé si esto es una sospecha de carácter exclusivo o un proceder natural de todas las mentes, y que ya ha sido estudiado por la psicología hace ya mucho tiempo. En cualquier caso, es la primera vez que lo pongo por escrito. Aunque ya tenía escrito un aforismo que rezaba del siguiente modo: Pienso en aforismos, y algunas veces me parafraseo.

Con ello no quiero decir que todo pensamiento me sobrevenga bajo especie de aforismo, ni mucho menos que todo pensamiento que me sobrevenga bajo especie de aforismo constituya un aforismo. Y ni muchísimo menos que, cuando ocurre todo lo anterior, el resultado sea un buen aforismo. Trato de explicar y explicarme cómo creo que trabaja mi mente por lo común, y no sólo cuando trata de escribir. Me parece que tengo un flujo mental de naturaleza aforística, un proceder intelectual que opera por enunciaciones de ese tipo. Desconozco si esto es más habitual de lo que me figuro o si se tarta de una anomalía (una más de las tantas anomalías en que yo consisto).

El razonamiento, el hilo discursivo de un texto extenso, su necesidad de coherencia interna, de desarrollo estructural, de vinculación entre sus partes, es, desde el punto de vista psicológico, un artificio siempre, una violencia que nos impone el género de escritura que afrontamos, que nos imponemos al afrontar ese género de escritura. El acto de componer un artículo, un reportaje, el capítulo de un ensayo, escribir una conferencia, representa para mí un acto absolutamente antinatural (como les sucede a todos, por otro lado), y no sólo desde el punto de vista –llamémoslo– *físico*, (porque debemos obligarnos a ello, forzarnos a estar sentados, a empujar el texto hacia su destino: escribir no es una función biológica), sino que también es antinatural (y esto no sé si a todos les sucede), desde el punto de vista *psíquico*. Mis textos más extensos son las paráfrasis, los circunloquios de ocurrencias breves, de máximas mínimas, de adagios privados.

Si me paro a pensarlo, no me parece descabellado afirmar que mis poemas han nacido y nacen, en buena medida, de ese modo: a partir de un enunciado sentencioso que está sometido a un ritmo interno, es decir a una música de lo sucesivo y, a la vez, de lo

simultáneo, de lo que nace obligado y también libre en su caminar: lo metódico y a la vez fruto de la inspiración, lo sometido a un esquema y al mismo tiempo nacido del capricho del creador. Música pensada, ideas que revolotean alrededor de un eje de carácter acústico. Como si una melodía y un vislumbre de naturaleza conceptual tratasen de llevarse a buen puerto en compañía, como si procurasen apoyarse mutuamente para darse a luz, para terminar siendo lo que termina por ser un poema. Una canción que escarba en las ideas, mientras las ideas hurgan en la canción. Algo así creo que me sucede a menudo, cuando me embarco en la escritura de un texto poético.

El aforismo, pues, tiene en mí una vinculación directa con la poesía, al menos desde el punto de vista compositivo, pero creo que no sólo desde él. La mirada con que observo los dos ámbitos –poesía y aforismo– tiende a situarlos en territorios muy próximos, con fronteras que se confunden con facilidad, con características compartidas en ocasiones, con rasgos de familia que me los vuelven muy cercanos. El título de esta conferencia así lo afirma: el aforismo como escritura poética. Pero ¿en qué sentido considero que el aforismo está emparentado con la poesía?

Tengo la impresión de que la aforística y la poesía son dos maneras de entender el ejercicio de la literatura, teniendo como principio básico la búsqueda de la intensidad en el lenguaje. No se trata de que el aforismo deba aspirar a una cierta condición lírica, ni de que el poema pueda, si lo cree conveniente, perseguir la profundidad filosófica, la hondura conceptual. Es más bien que uno y otro procuran, cada cual con sus reglas propias, cada cual con sus limitaciones y virtudes, aquilatar el lenguaje, comprimirlo, alquitararlo, para conducirlo hasta el extremo del decir, hasta el final de la significación. La poesía es, entre otras cosas, la extremosidad en lo verbal, la prueba máxima de lo que se puede alcanzar, en el universo del lenguaje, con las herramientas del lenguaje mismo. El aforismo también (al menos en mi mirada de aficionado al género) significa la demostración de cómo se puede formular la mayor cantidad de pensamiento con el menor número de recursos verbales posibles. Aquí también tendría validez el famoso aserto de Mies van der Rohe: *less is more*, menos es más (que constituye también toda una conferencia acerca del proceder del género breve).

A su modo, pues, el aforismo también es otra extremosidad, otra criatura nacida de la tensión permanente entre nuestras ideas y nuestros recursos para expresarlas. El aforismo también se impone a sí mismo, como la escritura poética, una serie de limitaciones, una serie de reglas, una serie de pautas que representan, a fin de cuentas, los límites de su libertad. Así como el ritmo, la rima, la condición estrófica, acaban por suponer los pilares con que el poema, restringiéndose, adquiere su propio espacio, el aforismo halla en su concisión y en su poquedad toda su eficacia.

En cierta manera ya he cumplido con algo de lo que he hablado más arriba: algunas posibles definiciones del aforismo. Pero seamos un poco más rigurosos. Ordenemos dichas definiciones y expliquémoslas.

Entiendo el aforismo como un pensamiento formulado de la manera más breve posible. Con ello pretendo delimitar el género por sus aspectos cuantitativos. Creo que todo aquello que excede las dos o tres líneas, hablando en sentido genérico, rompe con una de las primordiales normas del aforismo: la concisión. Más allá de una extensión mínima, se está en un terreno cercano a nuestro género, pero distinto: el universo del fragmento, de la anotación, del apunte, cuyo tono puede participar de la sentenciosidad aforística, pero sin ser un aforismo en sí mismo. Las fronteras son difíciles de asignar, pero tengo la impresión de que el lector, sin necesidad de mayores disquisiciones, sabe por él mismo de qué estamos hablando. Existen muchos libros de celebres aforistas –por ejemplo los *Carnets* de Joseph Joubert, las *Maximes et pensée* de Chamfort, los *Pensée*, de Pascal– que mezclan ambas formas –los aforismos y las anotaciones– de manera indistinta.

Considero –y aquí hago que mi gusto propio sea juez y parte, de manera más evidente aún– que el aforismo necesita un tono de robustez, una vocación sentenciosa. Una vocación y una robustez que provienen de la misma formulación concisa, tajante –es decir, que se concede el mismo aforismo, desde fuera–; pero que al mismo tiempo, desde dentro del propio género, le es concedida: porque la voz del aforismo se disfraza de sabiduría, se permite la licencia de investirse de una condición experta. El aforista, cuando ejerce de tal, es un hombre de mundo, un hombre del mundo, que nos alecciona sobre el mundo del hombre. De ahí que yo

entienda como aforismo especialmente la sentencia de carácter moral, la fórmula de intención ejemplarizante.

Digamos que, en mi contemplación del aforismo, no cabe, por ejemplo, la greguería, tan concisa en ocasiones como el más conciso de los aforismos, pero cuya intención es absolutamente distinta. La greguería, como hija de las vanguardias, está más cercana a la imagen poética de naturaleza irracional, a la asociación de índole acústica, al juego de carácter humorístico. Ramón Gómez de la Serna es un maestro del género breve, y el creador de una variedad –la greguería– de enormes posibilidades de expresión, pero no me parece que sea un aforista. Ni por intenciones, ni por carácter ni por resultados. Incluso cuando trata de ser severo, le asoma siempre la sonrisa del niño juguetón, el niño que hubiese preferido hacer una cabriola verbal, una travesura conceptual, un volantín de ocurrencias felices.

A este respecto, el polaco Stanislaw Jerzy Lec –otro gran cultivador del género breve– me parece que tiene en ocasiones gran parentesco con Ramón Gómez de la Serna. Son primos lejanos que pertenecen a un mismo planeta del temperamento: el planeta del humor como sistema para habitar en el planeta.

La diferencia estriba en que Lec es un moralista al que le vence el humor, y Ramón un humorista que pocas veces se deja tentar por el moralismo. Ambos se encuentran, al otro lado de su propio extremo, en la tierra de todos del humor, aunque el humor de Lec, siendo también acrobático, suele inclinarse hacia el sarcasmo y la ironía. Recordemos que él fue quien dijo: «Cuando el agua te llegue al cuello, no te preocupes de si es potable», o «Todos desean vuestro bien. No dejéis que os lo quiten», o «La primera condición para la inmortalidad es la propia muerte».

(Hay un humor, dicho sea entre paréntesis, una variedad seria –seriamente loca y locamente seria–del chiste, que también se aproxima a las fronteras aforísticas, sobre todo cuando entraña un sarcasmo que en el fondo supone una lección de naturaleza moral. Hay un cinismo grouchomarxista que a veces no sólo no desmerece de las afirmaciones aforísticas, sino que llega tanto o más lejos que ellas. Como por ejemplo esta: «Lo único importante en la vida son las pequeñas cosas: un pequeño castillo, un pequeño yate, una pequeña fortuna».)

He hablado más arriba acerca de la sabiduría de la que se inviste la voz aforística. Me gustaría insistir sobre ello. Se trata de una de las imposiciones del género: de uno de los contagios que obra sobre todo aquel que lo practica. En aforismo, por necesidad, uno no puede dejar de aparecer con cierta soberbia, aunque no sea soberbio, en ninguna acepción, lo que aparezca en sus aforismos. La apretura, la síntesis, lo taxativo de lo que se indica tienen ese efecto sobre el texto. Lo diré con un aforismo: El aforismo sabe siempre más de lo que sabe el aforista. Es el hábito – el hábito de la costumbre y el de la vestimenta–, que si no hace enteramente al monje, al menos lo disfraza de tal: de monje sabio, de sacerdote que está al cabo de la calle de lo divino y lo humano. Bajo especie de aforismo, todas las voces que hablan pertenecen a la especie de los filósofos, o al menos lo parecen: filósofos sin método, filósofos desperdigados, filósofos sin aspiraciones totalizadoras; pero filósofos. Los cultivadores del aforismo suelen pertenecer al elenco de los que creen que el único sistema que explica el universo consiste en que no existe ningún sistema que lo explique de manera absoluta.

No estoy seguro de que se trate enteramente del género, que exige, por su condensación, no andarse por las ramas, no sucumbir a las elucubraciones, no perderse en elementos digresivos, pero, por lo general, la mayor parte de los grandes cultivadores del aforismo –Marco Aurelio, La Rochefoucauld, Joubert, Lichtenberg, Nietzsche, Schopenhauer, Wilde, Cioran, Porchia– son siempre transparentes, diáfanos. El aforismo es el reino de la cortesía filósofica, que como se sabe es la obligación de claridad. Las voces de los aforistas nos suenan enormemente cercanas: voces amigas, voces correligionarias, voces de quienes nos han escuchado, nos han conocido, nos han interpretado y han dicho con las palabras justas, en el momento preciso en que lo necesitábamos escuchar, aquello que mejor nos explicaba a nosotros mismos.

Me parece que, entre todas las variedades literarias, el aforismo y la poesía son los géneros medicinales por excelencia, los géneros curativos, los que, por la palabra, mejor nos sirven de bálsamo para nuestras penalidades, dudas y tormentos diarios. Creo que cuando Borges –otro hacedor de aforismos a su manera, otro acuñador de sentencias memorables– se refiere, en su poema «Fragmentos de

un evangelio apócrifo», a los felices que recuerdan palabras de Virgilio o de Cristo, porque ellas darán luz a sus días, está explicando buena parte del secreto y del misterio del funcionamiento aforístico, buena parte del valor terapéutico que creo que posee. Cada vez confío más en la naturaleza medicinal de la literatura, y en especial de la variedad literaria de los adagios, de las máximas. Quien consigue transportar algunos en la cabeza, creo que debe aplicárselos en momentos de congoja, o en instantes de éxtasis, bien para conjurar los demonios que nos acechan, o bien para intensificar nuestra mejores ocasiones. Los aforismos son un género hecho a la medida del hombre, a la medida de cualquier memoria: la mejor literatura portátil. Yo tiendo a administrármelos como un bálsamo, como una cataplasma de conocimiento, o a prescribírmelos como una píldora de lucidez, o como un jarabe de intensidad emocional. Los llevo de acá para allá, conmigo, y suelo recordármelos cuando la ocasión lo requiere. Es un sistema para volver el mundo más amable, para volver el mundo más intenso: una fórmula –nunca mejor dicho: la fórmula farmacológica, la fórmula magistral–, para tratar de ser más felices, y esa, la persecución de la felicidad es, a mi modo de ver, la función sagrada del arte.

A menudo me digo, por ejemplo, lo que Juan Gil-Albert nos recuerda en su *Breviarum vitae* (uno de los mejores libros españoles comprendidos en el género breve, en general, en el pasado siglo XX: «Hay que vivir ilusionados, pero sin hacerse ilusiones». O cuando leo una crítica absurda de un buen libro, cuando asisto a un caso de incomprensión, recuerdo las palabras de Lichtenberg: «Un libro es un espejo: un asno no puede reflejarse en él y pretender ver a un santo». Y sobre todo me aconsejo con Joubert un comportamiento sensato, porque como él dice: «La mitad de mí mismo se ríe de la otra mitad».

El psicoanálisis, ya lo sabemos, habla de una *talking cure*, de una cura por el habla (la confesión es, en cierta medida, con su acto de contrición, con su arrepentimiento verbal, una suerte de psiconálisis antes de hora); se ha dicho innumerables veces que el ejercicio de la literatura representa una *writing cure*, una sanación por la escritura. Pues bien: yo creo en una *listening cure*, en una curación por la escucha, por el transporte íntimo que hacemos de nuestros poemas favoritos, de algunos de nuestros aforismos pre-

dilectos. Una cura por la escucha y por la repetición: como el rezo, pero de ningún credo en concreto; como las plegarias, pero de nuestros autores más amados. Cualquiera tiene la experiencia cotidiana del valor terapéutico de las palabras: verbalizar nuestra desdicha significa enfrentarnos a ella, y enfrentarnos a ella representa, en cierta medida, domesticarla, y el acto de creerla domesticada supone haberla vencido en parte. Los aforismos mejores son como los mantras que pronunciamos en un templo sin dioses, como las salmodias que nos recitamos sin necesidad de suscribir ningún dogma.

He dicho más arriba que sospecho que el funcionamiento de mi cabeza –o la falta de un funcionamiento claro en ella– es de inclinación aforística. Lo más natural, en mí, sería dedicarme a la trascripción de las ocurrencias que con forma de aforismo me dicta mi mente. Y quiero señalar algo curioso que no sé si tiene o no que ver con todo lo que trato de referir. Ahora que me he convertido, como casi todos los escritores de mi edad –y no sólo de ella–, a la religión informática del ordenador, he vuelto a escribir a mano, en pequeños cuadernos –casi siempre en libretas Moleskine–, los aforismos. Me parece descubrir una corriente especial entre la caligrafía propia y mi forma de cultivar el género: una corriente eléctrica que va directamente desde el pensamiento al papel, utilizando como mediadores mi letra y la tinta. No sé si sería o no capaz de escribirlos con ordenador: casi seguro que sí. Pero me temo que no significarían lo mismo. Las sentencias –las de vida y las de muerte– se firman de puño y letra de quien tiene la obligación de dictarlas. La caligrafía supone una interpretación musical propia de la partitura del lenguaje articulado, de manera que no me parece absurdo que el pensamiento –esa otra interpretación, también musical, del lenguaje, que trata de establecer afirmaciones de valor más o menos genérico–, el pensamiento de índole aforística, se ejecute a mano, con la letra propia. (La lástima es que no se pueda leer de la misma forma, porque –qué diría el viejo abuelo Sigmund de todo ello– mi caligrafía convierte en ilegibles (a veces, incluso para mí mismo) las máximas que aspiran a la máxima legibilidad, a la claridad por principio.

No quisiera terminar sin entregarme de manera breve a una modalidad ensimismada del aforismo: al aforismo que aforiza

sobre el propio género aforístico. Al pensamiento, que es de naturaleza alborotadora, de carácter revoltoso, le gusta mirarse al espejo, para verse mejor, para hacerse muecas, para asustarse de sí mismo, para asombrarse de su perfil estrafalario, para complacerse, para desilusionarse. Todo cabe en la actividad reflexiva del pensamiento. Todo debe caber en la tarea autocontemplativa. He titulado, por eso, este apartado *Diez onanismos aforísticos*.

1. El placer de escribir aforismos es de naturaleza mecánica: ver avanzar la máquina de nuestro pensamiento.
2. Quién iba a decirme que iba a decirme tantas cosas.
3. Escribir es saberme yendo, sin saber a dónde.
4. Mis aforismos también son retratismo de sujetos ausentes.
5. He hecho de mis aforismos una cuestión personal.
6. No hay nadie tan idiota como para no ser capaz de escribir un aforismo memorable.
7. Entiendo la escritura como pugna: ni lo fácil, ni lo imposible.
8. La última palabra de cualquier enunciación debería ser *quizá*.
9. El escritor es un *intrahombre*.
10. Los aforismos son pistas en el bosque de uno mismo, para saber volver.

Ya he pecado más de lo que me proponía, ya he infringido más de lo aconsejable ese código no escrito del sentido común que exige no resultar permanentemente paradójico; es decir, no extenderse acerca de lo que no quiere tener extensión, y no comportarse con morosidad con aquello que aspira al derroche. Al aforismo le sienta bien todo lo que no es demasiado grande: las palabras justas de todos los días, la media voz de las confidencias directas, las recopilaciones que no apabullen, el desorden de los armarios en donde se acumula la misma vida, con sus cosas útiles y con sus cachivaches inservibles. Ya he dicho que me parece un género hecho a la medida del hombre: lo que mezcla las bromas y las veras; lo que conjuga la sentenciosidad y la falta de lo mismo; lo que tan pronto se sube a un púlpito para amonestarnos, como desciende al suelo y se revuelca. Los aforismos tienen el poder de

dibujar un hombre a la medida de su lector, del pensamiento de su interlocutor: establecen una comunión de inteligencias. Cuando estoy ante un aforista, tengo la impresión de estar ante un individuo, ante un hombre con sus preocupaciones, con sus grandezas, con sus miserias: tengo la impresión de estar delante de un espejo prestado, en el que miro mi imagen mejor de lo que lo podría hacer en los espejos propios.

Espero no haber sido más desordenado de lo que requieren estas ocasiones de las conferencias, aunque al aforismo le vaya bien cierto desorden. A mí me gusta leerlos sin premeditación, sin plan, sin seguir el suceder de sus páginas. Acostumbro leer uno, cerrar el libro y meditar, escucharme diciéndolo, verme pensándolo. Me gusta leer una pieza y sentir cómo nacen en mí las ganas de escribir algo en relación con lo que acabo de leer. Los aforismos son tan buenos por lo que dicen en sí mismos, como por lo que nos hacen decirnos gracias con su reflujo, con su marea, con su eco. Tienen capacidad expansiva, se propagan en ondas concéntricas, pero a diferencias de las hondas concéntricas terrestres, no se disipan a medida que se expanden, sino que se agrandan y se aceleran, como el mismo universo, según dicen los científicos. Resulta que el pequeño universo del aforismo es igual que el inconmensurable universo.

Ojalá haya habido aquí algo, por breve que sea –o mejor: especialmente si ello ha sido breve– que pueda tener esas características expansivas, esa fuerza generadora de interés perpetuo.

Con todo, no quisiera terminar de una forma demasiado severa. Quisiera acabar aforísticamente: con una severidad que abogue por la falta de severidad absoluta. Es un consejo propio que me doy a menudo:

«Por muy serio que te pongas, nunca te pongas tanto que pensemos que te tomas en serio».

Muchas gracias ©




H
Mesa
revuelta

Juro seguir soñando con la mano armada

Esther Ramón

CON MOTIVO DE LA PUBLICACIÓN EN GALAXIA-GUTENBERG DE LA POESÍA REUNIDA DE JOSÉ-MIGUEL ULLÁN, ESTHER RAMÓN REPASA UNA DE LAS TRAYECTORIAS POÉTICAS ESPAÑOLAS MÁS COHERENTES Y ARRIESGADAS.

Quien se asoma a los libros de José Miguel Ullán (Villarino de los Aires, Salamanca, 1944) no queda nunca indiferente. Verlos ahora reunidos, bajo el sugerente título de *Ondulaciones*, recientemente publicados por la atinadísima línea editorial que están siguiendo en los últimos años Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, resulta –en muchos sentidos– un privilegio. Max Aub, en su día, lo enmarcó –en la contraportada de *Mortaja*, libro que Ullán publicara en México en 1970– en un estuche que nada cierra, si acaso aparta o separa («el poeta ante la sala vacía»). El estuche se llama «personalidad propia», y resulta a veces incómodo para quien mira con lentes apretadas, dirigidas a la uniformidad, a la negación.

Tan apegado al Siglo de Oro como a la vanguardia (creando un pegamento siempre fresco y sorprendente, compuesto de dialectismos, fragmentarismos o técnicas de montaje, híbridos entre el arte y la poesía, Ullán se nos aparece desde su primer libro, con una poesía escrita desde el cuerpo –un cuerpo de apetito insaciable, cuerpo textual, volumétrico, matérico–, pero también desde su ausencia, desde el afán y la capacidad de devorar y regurgitar casas de adobe y lámparas art decó en un mismo bocado inabar-

---

José-Miguel Ullán: *Ondulaciones,* Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008.

cable, en el enorme estómago sin fondo de su poesía, una poesía que salta, que juega, que se ausenta, que no para quieta. Lo sensual y lo mítico, lo político y lo místico, el retruécano y la ceremonia, todo tiene cabida y nada cabe, porque en la poesía nada, nunca, encaja del todo, a la trenza siempre le falta, o le sobran mechones, y no obstante, el tejido cubre y descubre. Reverbera.

Leídos así sus libros, uno detrás de otro, llama la atención el papel protagónico que adquieren las manos –las que pintan, recortan, escriben, tachan o emborronan para esculpir lo poético por contraste o por resta–, que también sirven como motivo a muchos de sus poemas.

Aquí, en el altivo campo de las ofrendas, una mano despoja y reconoce las ardientes estrellas que florecen cuando toda escritura se apaga. Así es mi canto: ausencia.

Mano borradora, que palpa con valentía lo que arde lejos de la página. En su blanco, en su silencio. Manos que llueven, incesantes diluvios de manos, *Maniluvios*, libro en que hallamos lo que se escribe como si se empuñara, lo que se empuña para herir, como si se escribiera, lo que se corta y es cortado, amputado, lo onanista, lo ausente. La mano de la escritura es sustituida por la de la vida, por lo de verdad sentido sin los filtros en blanco y negro de la abstracción de la página, pero sólo a través de lo que escribe:

La mano verde ocupa el lugar de la mano.
El corazón es todo corazón.
Veo barcas al alcance de la mano.

Y sin embargo quedan pecios de identidad, aun en el espacio desanudado de los naufragios, donde lo más interno –el corazón– y lo que se articula desde lo interno (laringe, latido, vocal fracturada) hacia el exterior ramificándose –las manos.

Reconocerse en la mano.
Reconocerse en el corazón. (...)
Sentir, al fin, el corazón en mano.

Detrás de los *Maniluvios*, llega la primera letra. Bajo el título *Funeral mal*, el poeta reúne lo que fueron libros de artista, publicados de manera independiente y en colaboración con diferentes pintores, con títulos que siempre empiezan por el principio, por la primera estación del alfabeto (¿su primavera?). *Adoración* (donde todavía, la mano: «he robado el abism/o//y/si mi mano paso po/r su piel/q/uién podarla podrá»), *Ardicia* (desestimación de la mirada, mejor ser «dueño de la penumbra y de su asfixia//Hablando por hablar. A ciegas. Ojo del corazón, quema el paisaje»), *Acorde* (se «delimita la verdad», topográficamente, se «rodea la impureza del signo» y se enjaula su pureza ausente, blancos orlados, silencios en jaula), *Asedio*, *Alarma* (tachaduras locuaces, voces secretas de los textos, palabras supervivientes que se alían), *Anular* (con Tàpies, son las letras las que hablan), *Almario* (dos colores de hilo, dos idiomas, y lo animal, lo escatológico, porque es preciso ponerle encima al ánima una polvorienta piel de burro, para que nadie se confunda). Junto a la libertad, el brujuleo, la decisión de empezar (¿de esperar?) los rudimentos de la escritura por el principio.

La vista, la escritura, no son capaces, nos dice el poeta viendo, acompañando con su mirada a los pintores, escribiendo. Tal vez entonces escuchar «el último sonido, el ya indecible con palabra aromática». Sí, tal vez aguzar el oído, el sentido más pobre, más pasivo, y sólo así «escuchar una voz en blanco, encinta, abriéndose camino». Alguien, tal vez el mismo poeta, o la razón o el viento, «alguien va a desclavar (...) la representación de las palabras dadas o poseídas». Con Mallarmé, hasta las últimas consecuencias, ya no quedan dados en el cubilete, o se borraron sus cifras redondas, sumatorias y quedó tan sólo un blanco de cuadrícula desmontable, en su derramado fracaso («Nadie ignore, de abajo para arriba/ lo que, en dado de alta,/murmuraba el Maestro:/ ...*Aquí no hay libro*»). El libro vencido, doblegado cual demonio por arcángel:

Acaso un Pie desnudo, que allí se asoma
para posarse en la altivez de un Libro
todavía no abierto por esa Mano
que duda y duda (...)

Dicho esto, se suceden en esta lectura de engarce títulos tan significativos y reveladores como *Razón de nadie*, o *Con todas las letras* y, como colofón, Amo de llaves donde en la balanza oscilatoria (ondulante) entre la mano y el corazón, se dibuja este último, y son las llaves las que abren las manos. El libro es una sucesión de poemas breves, conceptuales –con un férreo pie forzado, a veces escondido en alguna de sus partes, delimitado por el ojo y el corazón, presentes en todos ellos– apresados por su estrambote o «rensaku» final.

Amo de llaves fue escrito durante un verano especialmente caluroso. También durante el periodo estival compuso el norteamericano Charles Ives su inquietante sinfonía *The Unanswered Question*, música que suspende el tiempo con una rara combinación instrumental donde la trompeta toca un motivo corto (tan corto como un haiku), una pregunta que Ives describió como «la eterna pregunta por la existencia». Tiempo detenido es también el del libro («Tiempo muerto», titula Ullán cada una de sus partes. En la nota de autor, al final, Ullán aclara que el rensaku «tiene el acierto de solicitar del lector una tolerancia extrema ante los altibajos del recorrido, pues, de no darse éstos, falso queda el poema de raíz. En el presente caso –menos lírico que el siempre aconsejable o tradicional–, esa norma lejana y armoniosa se convirtió en alivio próximo».

Aquel fue un verano de guerra, de muertos por el calor asfixiante de las bombas. Tal vez no tenga ya sentido repetir, o repasar, las implicaciones de la tan citada pregunta de Adorno acerca de si puede existir la poesía después del horror. Tal vez justo después sólo pueda tomar forma de juguete, «mecanismos para determinar por cualquier medio que, contra toda evidencia, la vida sigue». Cortos poemas intrascendentes a manera de eslabones que se suceden y se encadenan para que no se interrumpa (la poesía), para sostener el espacio en blanco hasta el lugar donde la voz, la verdadera voz, se haga de nuevo posible. Entretenimientos de la palabra, ese no movimiento necesario para proseguir de nuevo el movimiento, un «matarratos» (parafraseando a Leopoldo María Panero) «pueril como jugar a las canicas». Y, más allá de la palabra, desgarrada de su imposible trascendencia, lo pueril se refiere también y siempre al candor de quien todavía canta.

Al final, varios broches para este collar donde lo que importa, el verdadero objeto de valor, es el broche, y no puede existir broche sin cuentas que anudar, sin tiempo que cubrir, que matar, que rellenar («En el límite de cada raya, de cada nueva negación de otros deberes o tributos capaces de romper el simple juego de dejarse llevar a otro lugar para matar a conciencia el tiempo»).

Y un último dibujo, de corazones. Tiempo muerto, y cortos sonidos de trompeta: sólo el lector puede decidir si está dispuesto para «esta tolerancia extrema ante los altibajos del recorrido», si está dispuesto a colgarse el collar de cuentas con broche de piedras preciosas, y si las cuentas, las trompetas, enuncian la pregunta eternamente suspendida, o si suponen un puente para llegar a otro libro, a otro blanco, a otra verdad.

El lector tiene en sus manos (que lloverán, a su vez, en maniluvios) una serpiente de piel en cada estación reverdecida, que se encuentra en el centro de la más primordial ondulación. Tiene la impagable oportunidad de sumergirse en una de las voces más singulares de la poesía española a través de sus tránsitos ondulantes, sinuosos, y debe hacerlo como quien cruza un umbral. Porque «las palabras del cantor quien no las cree no las entiende» ©

Don Emilio Lledó, el maestro ante el encerado

Juan Cruz

Don Emilio Lledó no escribía en la pizarra, jamás lo hizo; él era un hombre de palabras. Lo que entonces nos sorprendía a los alumnos que él tenía enfrente era su memoria, una memoria prodigiosa, un entusiasmo que la memoria convertía en conocimiento, y en ilustración. Las casualidades de la vida hicieron que, cuando me hicieron editor, yo publicara un primer libro suyo titulado *Memoria y lenguaje.*

Así que lo que aquel hombre alto, flaco, ya bastante aligerado de pelo, alegre y elegante, nos demostraba era que el entusiasmo era parte esencial de la vía al conocimiento. Daba las clases a segunda hora, en la Universidad de La Laguna, que vivía entonces, 1969, la efervescencia que hizo creer allí y en los restantes recintos universitarios españoles que todo era posible, que era incluso posible ganarle la guerra al futuro gracias a que era posible, también, exigir lo imposible.

En el ámbito académico, docente, él encarnaba esa entusiasta posibilidad: con gente así, debíamos pensar los alumnos, no sólo podemos ganarle la batalla al futuro sino que nosotros nos convertiremos en futuro.

Un día lo vi fuera de clase; cuidaba a un hijo suyo, el mayor, mientras su mujer, Montse, daba a luz a su hijo segundo, en una clínica de Santa Cruz de Tenerife. Don Emilio tenía un BMW de color verde pálido, y tenía el coche aparcado en el recinto universitario, enfrente de un colegio mayor, el San Fernando, donde yo mismo habitaba entonces; no lo había visto nunca lejos del aula o de los pasillos de la universidad; allí caminaba recto, la cabeza un poco ladeada, con una carpeta de cuero marrón que llevaba siempre ligeramente abierta, como si quisiera, igual que Borges, que le diera el aire a los papeles (Borges quería que las maletas estuvieran algo abiertas para que les diera aire a las camisas). Pero nunca lo había visto en la calle, y alí estaba, dentro del automóvil, contándole al hijo, imagino, algún cuento que tranquilizara la incertidumbre.

Emilio Lledó tenía entonces poco más de 35 años, pero ya entonces era para nosotros, para sus estudiantes y para la gente, don Emilio, con ese don que tanto se da en Canarias y que no es allí sólo signo de respeto por la edad, sino de respeto. Y le llamábamos don Emilio porque desde que llegó a aquella universidad que entonces era gallarda y humilde, antifranquista y bohemia, se ganó una consideración que antes no habíamos tenido por ningún otro profesor universitario.

La clave era el entusiasmo, una palabra clave de su vocabulario. El entusiasmo era estar en Dios, literalmente, pero además era la alegría de la sabiduría; saber para enseñar, pero también saber para saber, y por tanto para dudar. Saber dudar es aún más que saber, decía, y de ahí llegaba a esa frase que para mí, y para muchos de los que estudiábamos *de* él, es fundamental para la construcción de un modo de ser: «dentro de todo sí hay un pequeño no y dentro de todo no hay un pequeño sí».

Lo que nos enseñaba, pues, era respeto; respeto por el otro, respeto por lo que pensaba y lo que suponía el otro; ese era un equipaje fundamental para la vida; él iba a las clases sin apuntes, con convicciones: educativas, filosóficas, literarias, políticas; estaba al lado del encerado, lo recorría de lado a lado, explicando peripatéticamente, encendido, todo lo que sabía o intuía, pero allí jamás escribió una palabra, nunca subrayó ningún sustantivo, verbo, adjetivo o nombre, pero su figura siempre se me aparece

ante el encerado como si él mismo fuera la palabra que escribía; un hombre, como decía Salvador de Madariaga, de pie, echado hacia el abismo del conocimiento para que los demás supiéramos más de él, gracias a él.

Nos enseñaba Historia de la Filosofía, su asignatura, y a pesar de que era tan joven ya era un maestro, los demás lo llamábamos maestro y lo tratábamos de don. Muchas veces me ha pedido que le apeara ese tratamiento humilde pero honorífico, don; a mi padre, que fue albañil, también le llamaban maestro Paco, o don Paco, así que maestro y don entre nosotros no era señal de distancia o de reverencia, ni siquiera de poder, sino de aceptación de un rango superior en el conocimiento de las cosas.

Dos años después de estar entre nosotros, en La Laguna, eligió el destino de Barcelona, a cuya universidad central fue a enseñar Filosofía, y allí le siguieron estudiantes que tenían su misma vocación filosófica, y aunque siguió frecuentando, por carta o en persona, a los que dejó atrás, su vacío fue importante, notorio; don Emilio había creado un gozne, singular entonces, entre las calles y las aulas; se juntó con el mundo civil, rompió los moldes estrechos de la universidad tradicional, y acogió en el seno universitario a gente, autodidactas como Domingo Pérez Minik que, sabiendo, tenían vetada la entrada en aquel templo laico del saber.

Los años no son eternos, así que pasaron, por él pasó el drama de la desaparición de Montse, su esposa, muy prematuramente, pero un día coincidimos otra vez en Madrid, cuando ya él era académico de la Española, catedrático en la Uned y conversador entusiasta aun en los límites de la edad de su jubilación y mucho después, hasta ahora mismo. Claro, por los dos han pasado los años, y aunque la edad madura junta a los hombres, los hace iguales, casi, de tiempo aunque no de sabiduría, yo le sigo llamando de don, igual que llamé de don siempre a don Domingo [Pérez Minik], mi otro maestro.

Y es que siempre he visto a don Emilio ante el encerado, hablando con entusiasmo de la vida y de lo que sabe de la vida, y jamás se me ha ocurrido que a un hombre que me abrió las puertas de la esperanza de saber para entender y para dudar yo le pudiera llamar alguna vez simplemente Emilio, como si fuera un colega y no un maestro, el maestro de la vida de muchos de los

que ahora le llamamos, exactamente, don Emilio Lledó Íñigo, hijo de la guerra civil, autor de libros fundamentales para entrar en su alma y por tanto en el alma de los clásicos de la filosofía, desde Aristóteles y Kant a Emilio Lledó ©

Últimos días de una casa

Carlos Barbáchano

CON MOTIVO DE LOS CINCUENTA AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE *ÚLTIMOS DÍAS DE UNA CASA*, EL GRAN POEMA DE LA CUBANA DULCE MARÍA LOYNAZ, CARLOS BARBÁCHANO VISITA ESE LUGAR Y REALIZA UN ANÁLISIS PORMENORIZADO DEL POEMA QUE LO INMORTALIZÓ.

Hace medio siglo se publicó en Madrid, donde había ya aparecido buena parte de sus libros, con prefacio de Antonio Oliver Belmás (esposo de su amiga Carmen Conde), *Últimos días de una casa* (1). En este largo poema, posiblemente el más extenso de su producción, Dulce María Loynaz da voz a la casa de su infancia y juventud, la casa familiar situada en el barrio habanero del Vedado, entre Calzada y Línea, al lado de la desembocadura del Almendares, justo donde termina el Malecón. El poema consta de poco más de medio millar de versos blancos o libres agrupados en cortas y flexibles estrofas en un largo y emocionante monólogo en el que la propia casa nos confiesa lo que le sucede en sus tres últimos días de existencia. Se trata de una crónica minuciosa de sus sensaciones y pensamientos, de sus recuerdos más vivos, y de la manifestación de su postura ética ante un mundo que ha subvertido los valores.

Los dos grandes vectores narrativos, el tiempo y el espacio, articulan este poema que se inicia en medio de un inquietante silencio que se materializa al sentir «pegada su baba a mis paredes». Ese silencio viscoso, incómodo, contrasta con el silencio humano que sentía en ocasiones cuando se vivía en ella y sus habitantes se ausentaban o el sueño («nocturno capullo en que se

(1) Imprenta de los Hermanos Soler. Colección Palma. Serie Americana, número 3. 31 págs. Madrid. 1958.

envuelven») reponía sus fuerzas. El silencio de ahora es incómodo, desconocido, inquietante, luego inhumano. El otro silencio, el conocido, el necesario, provenía «de ellos»; incluso sus ausencias estaban cargadas de regresos, la casa los notaba siempre unidos a ella «por alguna cuerda invisible, íntimamente maternal, nutricia». Puesto que «el hombre, aunque no lo sepa,

unido está a su casa poco menos
que el molusco a su concha».

Esta reflexión encabezará otras varias que cada cierto tiempo, casi diríamos que rítmicamente, engarzan las distintas partes del poema potenciando sus efectos narrativos a través de evocaciones del pasado. Así el otro silencio nos llevará a la muerte de la mayor de las niñas de la casa, Ana María, hecho doloroso al que se volverá en otros momentos del poema, muerte que presagiará en cierto modo la propia destrucción de la casa. La niña morirá de difteria, de «aquel nido de ruiseñores lentamente desmigajado en su garganta», una enfermedad que ya no es mortal en la época en que se realiza esta confesión pero que lo era a principios de siglo. Circunstancia, la de la muerte en otro tiempo de la joven, que le lleva a declarar con melancolía: «soy ya una casa vieja».

El tiempo nos lleva a la vejez y también al espacio, mejor dicho, a la carencia de espacio porque los nuevos tiempos comportan un asunto tan vigente como el de la especulación del suelo, lo que, en consecuencia, no sólo supone la escasez del espacio sino la progresiva desaparición de los árboles, de los pájaros, del sol, de la presencia visible del mar, de la naturaleza en fin. La casa se ve cercada por las nuevas casas

«a manera de ejército victorioso que invade
los antiguos espacios de verdura,
desencaja los árboles, las verjas,
pisotea las flores».

La casa se siente «ya su prisionera», «extranjera» en su «propio reino».

«Cuando me hicieron, yo veía el mar», nos confiesa; lo tenía cerca, «como un amigo». Poco a poco fue perdiendo su visión, su perspectiva, dejó de paladear sus hermosos crepúsculos.

«Tal vez el mar no exista ya tampoco.
O lo hayan cambiado de lugar.
O de sustancia. Y todo: el mar, el aire,
los jardines, los pájaros,
se haya vuelto también la piedra gris,
de cemento sin nombre».

Recopilación y síntesis de lo anteriormente enunciado, esta estrofa nos conduce a la materia que resume la ética, o la falta de ética, de los nuevos tiempos: el cemento. «El mundo se nos hace de cemento (...) Y el mundo es ya pequeño, sin que nadie lo entienda». Los hombres viven y trabajan ahora como las abejas en sus pequeñas celdas (recordemos «Los cubículos» de Cernuda, «escalonados los unos sobre los otros» (2). En las casas nuevas, que también compara con los hormigueros, no hay espacio «ni aun para morirse». «Tampoco nadie nace en ellas», constata. De manera que el círculo de la vida cada vez se aleja más de nuestras vidas, curiosa paradoja, y una vida ya no es un hogar sino la celda de la que sin vedas somos prisioneros.

Un pequeño paréntesis sugerido por la ausencia de la felicidad nos devuelve a la anécdota de la niña muerta, de la reacción que la temprana desaparición de la hija produce en el padre que «se escondía/ para llorar y escribir versos...». La casa, plenamente identificada con el becquerianismo de la autora («Cuando siento, no escribo» (3), consigna:

«Serían versos sin rigor de talla,
cuajados sólo para darle
caminos a la pena...»

Anécdota que enlaza con el momento en el que se llevan los muebles, concretamente el bargueño grande y caen de sus gavetas los versos del padre junto a viejos retratos y facturas.

«Esa extraña fuga de los muebles», así se sintetiza, surrealmente, el traslado de los enseres de la casa. «Extraña», porque en esta

(2) «La gloria del poeta», en *Invocaciones (La realidad y el deseo*, cuarta edición aumentada, F.C.E, México, 1964).
(3) *Cartas literarias a una mujer*, II, *Obras completas*, Aguilar, 1969, p. 621.

ocasión no se ha tratado sólo de cambiar los antiguos por otros nuevos, «ahora han sido todos arrasados/ de sus huecos, los huecos donde algunos/ habían echado ya raíces...», de modo que las formas desaparecidas y sus soportes le quedan a la casa «igual que cicatrices/ regadas por el cuerpo».

Esa sensación de extrañamiento le produce miedo mientras cae la noche y se asienta el silencio, ese silencio angustioso, inhumano que envuelve los primeros versos del poema.

Llega el segundo día, nadie viene. Además de vieja, la casa se siente enferma y a través de tres bellos paralelismos anafóricos suplica a quien quiera escucharle:

«Es necesario que alguien venga
a recoger los mangos que se caen
en el patio y se pierden
sin que nadie les tiente la dulzura.
Es necesario que alguien venga
a cerrar la ventana
del comedor, que se ha quedado abierta,
y anoche entraron los murciélagos...
Es necesario que alguien venga
a ordenar, a gritar, a cualquier cosa».

Tras las súplicas comienzan las primeras cuentas de un rosario de dolorosas paradojas (quien ha albergado a tanta gente es ahora un cascarón vacío, «una ropa sin cuerpo que se cae») paradojas que buscan la complicidad del lector («comprenderán que tengo que decir/ palabras insensatas») y su propia autoestirna, que teme perder por momentos; pese a su decrepitud ha sido capaz de resistir humedades y ciclones. Estos instantes de reafirmación le llevan a acariciar alguna esperanza:

«Con un poco de cal yo me compongo:
con un poco de cal y de ternura...»,

es decir, con un remedio material que contrarreste los achaques del paso del tiempo pero también con un poco de apoyo moral, con algo de ternura, alimento esencial, como comprobaremos más adelante, cuya carencia nos llevará al desenlace del poema.

La mirada retrospectiva nos devuelve a la tarde anterior. Quiere suponer que su señor trataba con las personas que le acompañaban de los posibles remedios que ayudaran a recuperarla mas esta ilusión se desvanece cuando oye «a la mujer que vino luego» poner precio a su cancela: «a ella le hubiera preguntado/ cuánto valían sus riñones y su lengua», replica dolida.

Nadie vuelve. El polvo que va invadiendo todo es el fruto maldito de la ausencia, el síntoma del cáncer moral que empieza a invadir los nuevos valores. A lo lejos el sonido de las campanadas que señalan las tres de la tarde, su única compañía. Esa era la hora mágica, feliz: la hora de la sesión de costura, del «rosicler de las sandías», «del sueño cosido a los holanes». De nuevo el número tres, marcando en la almendra del poema los instantes de felicidad compartida, la plenitud elevada a la potencia trina.

A esa misma hora se abre la puerta. Por fin han vuelto, pero por poco, por muy poco tiempo, apenas una hora que es saludada con exclamaciones de evocación lorquiana («¡Ay frutas que granan en mis frutales! ¡Ay campana que suenas otra vez/ la hora de mi dicha!»). Han venido a buscar algo que no encuentran. «¿Y qué se puede hallar en una casa/ vacía sino el ansia de no serlo/ más tiempo», se pregunta y nos pregunta. No entiende que teniéndola, nueva paradoja, sigan buscando. La más pequeña de las niñas le arranca el rosal de la enredadera y el dueño, antes de irse, se detiene en el umbral para mirarla lentamente, «como los hombres miran a los muertos». Mirada que no entiende, otra vez el contraste, porque se siente viva, «gozosa de sentir su aliento», y aquí aparece una de las metáforas más hermosas del poema, gozosa de sentir «el aprendido musgo de su mano».

«Se fueron ya» aunque cabe la esperanza de que regresen mañana. En el peor de los casos, si no vuelven, si no retornan durante el verano, regresarán con seguridad –se consuela– en diciembre «porque la Nochebuena se pasa siempre en casa». La noche más alegre del año es la noche de las casas porque Jesús, «el que nació sin casa» hizo que «las buenas casas de la tierra,/ tengamos nuestra noche de gloria en esa noche».

La casa recuerda todas las nochebuenas por las que ha pasado, llenas de alegría, luz, colorido, hasta llegar a 1910, el año de la muerte de Ana María. Ese poso de tristeza pronto sería borra-

do por la llegada de nuevos niños y de renovadas ilusiones. La casa se convierte, al cabo, en «el círculo donde se mueve la vida», en «el cauce de su cálido fluir», en «la orilla cierta de sus aguas»... «Yo era» todo eso... «Pero yo soy todavía», se reafirma confesándonos que en su «regazo caben siete hornadas más de hombres», siete cosechas, siete vendimias (de nuevo el tres como plenitud) ya que ella no se cansa, quienes se cansan son los hombres.

Llegamos así a la nochebuena del año pasado. Una celebración marcada por la tristeza, por los presentimientos de su abandono. Tal vez se derramara el vino o la sal, el caso es que esa tristeza anidaba ya en ella y en cada miembro de la familia «como en vientre de nube el agua por caer». «Ahora la tristeza –concluye– es sólo mía (...), es la cosa más mía que he tenido». En ese momento los recuerdos comienzan a fundirse con el presente pero sigue lúcida hasta el punto de avivar nuestra atención al proclamar que lo que está relatando no es un cuento sino «una historia limpia» (...), la de «una vida honrada» que representa «un estilo que el mundo va perdiendo». Y ahí se fundamenta la nostalgia, el dolor manriqueño, el recuerdo de unos valores que el mundo actual ha olvidado. Mas de nuevo, prosiguiendo ese movimiento de vaivén, de recurrente contraste que articula el poema de principio a final, surge otra vez la reafirmación, la firmeza de un estado de ánimo que no se desmorona. La casa es lo que ha sido, pero todavía es, con contundencia:

«La casa, soy la casa.
Más que piedra y vallado,
Más que sombra y que tierra,
Más que techo y que muro,
Porque soy todo eso, y soy con alma».

Se siente «con alma», adquirida por contigüidad, como las metonimias («Tal vez yo tenga un alma por contagio»), pero propia ya. Se pregunta, paradójicamente, entonces «¿cómo es posible que no sientan los hombres el alma que me han dado? / ¿Que no la reconozcan junto a ella, / que no vuelvan el rostro si los llama, / y siendo cosa suya les sea cosa ajena?»

Las respuestas a estas preguntas van a cerrar el poema con brutal contundencia. Pero antes, consecuentemente con la repetida técnica del contraste, se nos ofrece un nuevo remanso de paz.

Un día nuevo. El tercer día, para hacer bueno el refrán. Muy temprano se acercan hombres desconocidos. El olor de la madrugada, antes tan propicio («olor de humo fresco»), se hace ahora «duro, ajeno».

Los hombres toman el jardín. Son muchos, son como una nube de hormigas que invaden el césped (de hormigueros había tildado las nuevas viviendas al inicio del poema). De ese plano panorámico que «como una sola mancha» invade el paisaje pasamos a un plano cercano en el que el hombre más joven se acerca a la casa. Sus ojos son «azules e inocentes», como los de Ana María, la niña muerta, «ya tan lejanamente muerta». El joven se acerca más, está ya frente a ella y, con su pica en alto, musita una canción entre los labios. Los contrastes se recrudecen aún más si cabe porque el día es radiante, esplendoroso:

«La mañana es tan dulce,
el mundo todo tan hermoso,
que quisiera decírselo a este hombre;
decirle que un minuto se volviera
a ver lo que no ve por estarme mirando».

En este último verso Dulce María sintetiza con gran precisión una de las características más significativas de la vida moderna: el mirar sin ver, comparable al escuchar sin oír. Ya no hay tiempo, tampoco, para ni siquiera mirar. «No mira nada, blande el hierro ... / ¡Ay los ojos!...» El primer golpe, el golpe certero, es en los ojos, justo en lo último que fija la atención antes de recibir este primer y definitivo golpe: en los ojos azules del joven. Los ojos son asimismo las ventanas del alma, por eso tamaño golpe le lleva a la pérdida de la consciencia, a no saber si está despierta o sueña. Se siente «del otro lado de la pesadilla», «despegada» de sí misma:

«Me siento sin sentirme y sin saberme,
entrañas removidas, desgonzado esqueleto,
tundido el otro sueño que soñaba».

Pero las sensaciones son reales, lacerantes, y, como las tres heridas hernandianas, aunque a otro nivel, tres terribles imágenes nos hacen partícipes de su patente dolor:

«¿Qué buitres picotean mi cabeza?
¿De qué fiera el colmillo que me clavan?
¿Qué pez luna se hunde en mi costado?»

Este animalario, henchido de dolor físico, está anímicamente lejos de su posterior *Bestiario* (1985), salpicado por el humor, pero cerca de la maestría metafórica de la autora, estas tres fuertes imágenes preceden al inmisericorde despertar:

«¡Ahora es que trago la verdad de golpe!»

Y ahora viene la última, la más terrible de las paradojas, construida por medio de una admirable enumeración: son los hombres los que destruyen, los hombres de «quienes fui madre/ sin ley de sangre, esposa sin hartura/ de carne, hermana sin hermanos,/ hija sin rebeldía». A pesar de tener «mejor arcilla que la mía», sentencia, su codicia «pudo más que su voluntad de retenerme» y fue vendida:

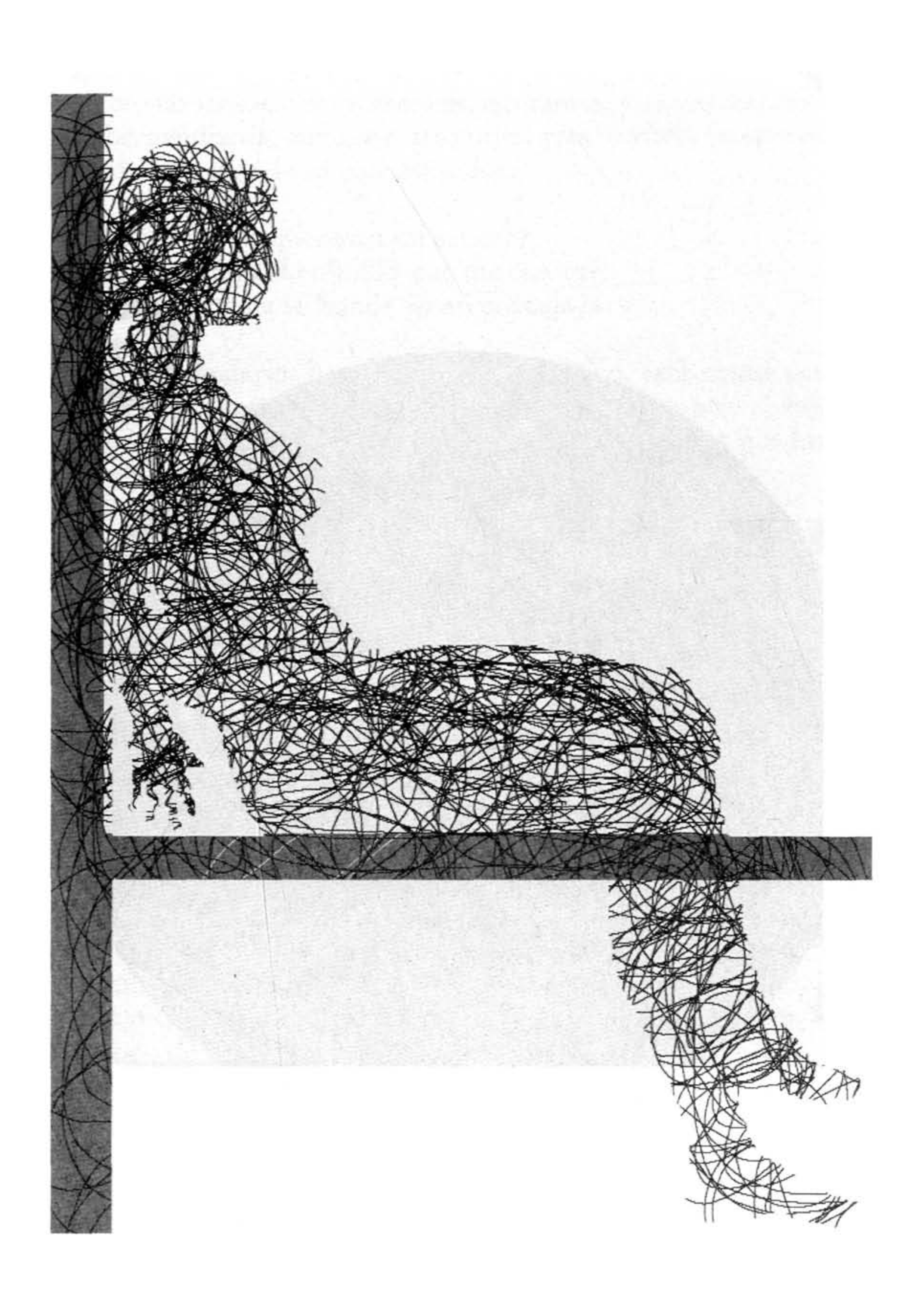
«porque llegué a valer tanto en sus cuentas,
que no valía nada en su ternura...»

Aquí nos topamos una vez más con la palabra clave: «ternura» («me recompongo», nos recordaba en la mitad del poema, «con un poco de cal y de ternura»).

«Y si no valgo en ella, nada valgo...
Y es hora de moriri».

Hasta aquí el comentario textual de este hermoso y estremecedor poema. A partir de este momento las posibles metáforas situacionales quedan en manos del lector ©


Creación



Las herencias

Piedad Bonnett

LA MUY PERRA

En ciertas ocasiones
la vida nos demanda mezquindad

Es –pareciera decirnos–
un acto de justicia

una manera sana
de respirar en medio del fastidio

de no ofrecer la otra mejilla

Pero
¿qué tal si optamos por la benevolencia

por ir limpios y ufanos
celestiales?

Innobles son los tratos que la vida propone
Escoge
–nos ladra la muy perra–
entre tu bilis negra y tu soberbia

EL SILENCIO

En el silencio sumerjo la cabeza
con la misma avidez con que el suicida
introduce la suya en la bolsa
y aprieta.
El aire del silencio es otro aire.
No hay vacío en la cuenca de sus ojos
sino rotundidad. Es como un vientre
o como un odre donde giran sueños.
Soy un niño o un ebrio que en su espesura flota.
Si así es la muerte, bienvenida sea.

***

Se abre
la puerta del silencio
y espero,
–como un niño que despierta asustado a media noche
y cree oír pisadas allá afuera–
que llegue lo perdido.

Agua de la memoria rebosante de peces
déjame que respire.

***

Invulnerable es el silencio.
Terco alimento del soberbio.
Regalo del amante
que arde en su llama sin exigencia alguna.
Nudo
de raíces y cardos en el plato
del humillado y el vencido.
Para el que espera
muro impaciente y sordo a la plegaria
fino castigo.

***

En tu mano comí la sal de tu silencio
como una dócil bestia dispuesta al sacrificio.
Mi sed durará siglos.

NOSTALGIA DE LO IMPOSIBLE

Desde la estantería
los libros no leídos me miran con la misma
herida indiferencia de una novia agraviada.

Hoy, como tantas otras veces,
su silencioso estar ahí
–en mi tarde
que rumia perezosa los instantes–

chirrea como una puerta de goznes oxidados
que el viento lleva y trae, y que me impide
concentrarme en las líneas del poema.

El pajarraco del desasosiego
vuela estrellándose con las paredes.

Los libros no leídos me contemplan
con una obstinación orgullosa y distante.
Y logran inquietarme,
porque me hacen pensar en esas calles
–que jamás transité-

en donde lo esperado me esperaba.

LEVEDAD

La muchacha
entona una canción elemental, insípida,
mientras va y viene por la casa.
Lleva un traje de flores
ordinario e insulso como los días lunes.
No es tonta,
pero nadie podría decir qué inteligente,
y menos aún qué gracia tiene.
Difícilmente podría recitar las capitales,
jamás
los elementos químicos
ni hablarnos de Beethoven o sor Juana.
La muchacha
llana y vulgar, se pinta ahora las uñas
tarareando su sonsa cantinela.
Su alegría de feria,
rutilante y hermosa en su simpleza,
cae sobre mis manos
escépticas y apáticas
como un globo de helio que ha equivocado el rumbo.

LOS IMPERTURBABLES

Un sentimiento incómodo la compasión

ese que se levanta
al ver que el joven con el que nos cruzamos
el de la frente gacha
tiene los ojos húmedos

o que un anciano ciego tropieza y manotea
con los anteojos rotos y las rodillas rotas
y la cara turbada de los abandonados

que una multitud huye
cargando sus gallinas y el peso de sus muertos

La compasión confunde
(nos hace odiar y amar al mismo tiempo)
desata nuestras culpas
adensa entre las manos la moneda
con la que consolamos la impotencia

y nos convierte en frágiles
seres sentimentales
tan oscuros a veces a las puertas del sueño

e incapaces de ir firmes y rotundos
como esos otros
los imperturbables.

LAS MUJERES DE MI SANGRE

Para Cami

No conozco (no conocí) sus caras.
Tan sólo ésta, la de la abuela paterna,
cuyos ojos, en la fotografía,
–tan fijos e impertérritos–
poco revelan.
Tampoco sé sus nombres.
Y sin embargo,
mi pulso, el pálpito de antiguos despertares,
este tejido lleno de nudos mal atados
que es mi pequeña vida,

me hacen adivinar
(en ellas, las mujeres de mi sangre)
una larga cadena de temblores.

Puedo intuir la náusea
–torva mancha en la sábana de sus amaneceres–
la insoportable
lucidez de sus tardes,
su pesadumbre, cerrada como un bosque,
y la oscura violencia del deber de ir viviendo día a día.
Mientras amaso el barro de mis desasosiegos
puedo también palpar su resistencia
y escuchar su callada pelea con sus sombras.

(Mi hija duerme.
Y en sus pestañas todavía hay lágrimas)

LAZOS DE SANGRE

Atrévete
salta al vacío mírale
los ojos al hermano a la hermana su hiel mansa
oye
al hijo entre su nube de rencores
                                        al padre
y su silencio como piedra ardiente

y el reproche
del marido a la esposa

refinada mordedura del tedio y el eterno
balanceo del odio

ah la familia

siente
cómo su amor comete sus destrozos
cómo mastica a secas tus tripas
se envenena
con la sangre que dentro de ti silba
como un río que baja con su carga de piedras.

S.O.S.

Estoy pensando qué cuerda podría lanzarte yo,
qué salvavidas
Y pensando también
–con el alma estrujada en un turbión de pena–
en el hondo sofoco de tus aguas,
en tu esfuerzo
de nadar y nadar la vida entera,
en tus ojos que buscan, como peces sonámbulos
ensombrecidos de algas y de arena.

En tu cansancio,
en tu desgarradura.

Pero no tengo cuerda
ni red para salvarte
ni oración que conjure las tinieblas
o que sirva de tabla de naufragio

y ni siquiera
–ahí donde me ves, cargada con mis jarcias–
tengo orilla certera.

LA ESPERA

La tristeza terminal y la espera, la
interminable espera de nada.
Philip Roth

Al padre le han extraído la laringe.
Ahora su lengua es un músculo triste
que a veces da patéticas batallas.
La madre está bastante bien, dicen los hijos.
Ha perdido
un tanto la memoria –es natural–
y ya no hay mucha fuerza en sus manos artríticas.
Pero para sus años. Si, algo de malhumor. Y el padre,
es cierto, se deprime.
Y nosotros, dice la hija mayor. Qué más podemos
hacer. Eso es la vida.
Amanece. Anochece.
Padre y madre se mueven con un cierto sigilo.
En su mirada hay esa luz temblona
de los que esperanzadamente esperan.

Poemas pertenecientes al libro *Las herencias*, de la poeta colombiana Piedad Bonnett, de próxima publicación en la editorial Visor


Punto de
vista

El regreso de Antonio Ferres: La imagen completa del escritor

Santos Sanz Villanueva

LA RECUPERACIÓN, POR DISTINTAS EDITORIALES, DE LAS NOVELAS Y CUENTOS DE ANTONIO FERRES, ESCRITOR ENCUADRADO DENTRO DEL REALISMO SOCIAL (O TAL VEZ «REALISMO ESPECTRAL»), PERMITE A SANZ VILLANUEVA UN ACERCAMIENTO CRÍTICO RIGUROSO A UN MUNDO LITERARIO ALGO OLVIDADO EN NUESTROS DÍAS.

Figura destacada de la literatura del llamado realismo social, Antonio Ferres había caído en la sima del olvido, al igual que otros nombres principales de aquella promoción izquierdista que utilizó bastante en vano las letras contra la dictadura. Lo mismo ocurre con el poco activo desde hace años Armando López Salinas, que tras larguísimo silencio acaba de publicar una selección de prosas de la que nadie parece haberse enterado, *Crónica de un viaje y otros relatos* (Madrid, Ed. Adhara, 2007), o con los hace un tiempo fallecidos Jesús López Pacheco y Alfonso Grosso.

Un azaroso conjunto de circunstancias han devuelto a Antonio Ferres a la actualidad que nunca debió perder en esa medida extrema: el inusual interés de algún editor por sus antiguos libros, el muy elogiable apoyo del ensayista y crítico Javier Alfaya y la aparición de cuatro obras nuevas. De este modo, en un plazo corto de tiempo han llegado a las librerías media docena de novedades editoriales del escritor madrileño. Se han recuperado dos antiguas novelas suyas (*Los vencidos* y *Al regreso del Boiras*) y otros tantos textos narrativos testimoniales (el reportaje viajero en solitario *Tierra de olivos* y el que hizo y firmó junto con su estrecho amigo López Salinas, *Caminando por las Hurdes*). Se ha hecho presente en su faceta menos habitual de lírico –*La desolada llanu-*

ra–, ha sacado sus *Memorias de un hombre perdido*, ha publicado otra novela, *Crónica de amor de un fabricante de perfumes*, y, en fin, ha juntado una selección de narrativa corta en *El caballo y el hombre y otros relatos*. Ya se deduce de esta sumaria información que se trata de obras muy diferentes, pero la coincidencia editorial de este ramillete de títulos ilustra el curso global del escritor y sirve para darle a su trayectoria un sentido no ajeno a las vicisitudes de nuestra sociedad y nuestras letras desde los desalados tiempos de la dictadura y hasta el presente.

He utilizado un término, recuperación, exacto porque las cuatro obras narrativas eran casi inencontrables, pero también insuficiente, pues al menos dos de ellas, las novelas, han sido inaccesibles al lector común ya que la censura impidió en su día su salida y vieron la luz en el extranjero. Nos hallamos, por tanto, de hecho, ante auténticas novedades que, valgan lo que valgan, reparan una injusticia debida a la represión ideológica del medio siglo. El dato, además, exige varias reflexiones. Primero, la poca seriedad de la común descalificación del realismo socialista cuando se desconoce parte del, por así decir, *corpus delicti* y se dan por buenos tópicos que no se corresponden con la realidad completa. Segundo, el trastorno que la distancia entre la fecha de escritura y las de publicación o difusión causa tanto a la historia de la literatura como a la trayectoria de los autores afectados por circunstancias anormales.

LOS RESCATES

Los vencidos y *Al regreso del Boiras* forman parte de una trilogía, «Las semillas». Antonio Ferres la ideó a finales de los cincuenta tras su reconocimiento como un puntal de la narrativa de denuncia con *La piqueta* (1959) y sólo la consumó un cuarto de siglo más tarde, después de reveladora y penosa peripecia. Nada más la última pieza del ciclo, *Los años triunfales* (1978), se difundió con normalidad en España. Este eslabón final, aparecido a punto ya de restaurarse la democracia, refiere las angustias de uno de tantos perdedores de la guerra por conseguir una vida plena. Este anhelo de alcanzar la normalidad constituye el hilo conduc-

tor de la trilogía, aunque cada una de las piezas cuente con su propio e independiente argumento. En los tres casos el autor muestra historias referentes a la situación de los vencidos subrayada por el contraste con los comportamientos intransigentes y la arrogante ostentación de los vencedores. Se entiende que ese propósito (enfatizado en el rótulo casi provocador para aquellas fechas del título inaugural, cercano en la intención al imposibilismo que por entonces defendía el dramaturgo Alfonso Sastre) hiciera inviable su edición en España.

Los vencidos (Madrid, Gadir, 2005, 347 pp.) aborda la represión en los primeros cuarenta (su anécdota transcurre en parte en paralelo muy intencionado con la evolución de la contienda mundial). En su mayor porción, se centra en la experiencia de la cárcel, pero también dedica amplio espacio a la marginación y el vivir miserable de los republicanos izquierdistas en aquel Madrid de entonces, atemorizado y vengativo. Hace Ferres un huequito, a modo de contrapeso que destaque la injusticia, a la mala conciencia de algún vencedor. Y, por encima de padecimientos, la ideología del autor impregna la historia toda de una esperanza difusa que da un aura idealista a este documento sangrante. Una paradoja, la de tal fe berroqueña en un porvenir ilusorio, de la cual no se libraron otros escritores de su cuerda. Ese idealismo toma cuerpo, por otra parte, en una tipología humana reductora, con gentes abnegadas y ejemplares, de viva confianza en un futuro que justifica un sufrimiento pasajero.

Los vencidos parte de las actitudes éticas, políticas y cívicas que inspiran al combativo Antonio Ferres de 1960 y paga un precio, en exceso alto, a una literatura comprometida. Ese tributo a la ejemplaridad y al valor simbólico se nota de manera particular en los personajes, una amplia nómina de corte maniqueo. Los vencidos, en la cárcel o fuera, están demasiado esquematizados; los adultos son generosos, sufridos, idealistas, sacrificados por la causa, solidarios; los más jóvenes confían en un porvenir mejor mirándose en el espejo de los derrotados; en fin, las relaciones amorosas entre los presos y las mujeres que padecen por ellos desprenden un ternurismo inocente, aunque no falsifiquen la realidad, según consta por testimonios ciertos. Las angustias de los represaliados son verosímiles, su base realista y consiguen los

efectos proyectivos buscados, y sin embargo, los actores del drama resultan planos, algo elementales, bastante simbólicos.

Representa bien, asimismo, *Los vencidos* el ideal estilístico del momento de su composición, una escritura comunicativa y directa, sin artificios retóricos en aras de una presunta eficacia; se sigue el objetivismo que pedía la «hora del lector» predicada por José María Castellet. Por ello la historia se trasmite mediante una prosa de deliberada simplicidad que anda en esos límites en los cuales la sencillez roza la pobreza. El léxico se ciñe a un caudal de voces demasiado restringido. Y la frase, corta, practica un presunto naturalismo. Es muy eficaz esa frase para el diálogo, pero en la narración cae en un convencionalismo extraño al castellano: prácticamente nunca se encuentran oraciones subordinadas. Al final resulta que el ideario de naturalidad se convierte en una retórica y por tanto en un artificio ostensible. Algo así como la cara opuesta al tobogán subordinativo posterior de Juan Benet, pero de semejante inspiración: se escribe con retórica.

El rescate de *Los vencidos* recupera un modo de novelar de otro tiempo, un paradigma de la literatura militante, y su lectura, hoy, produce un efecto un poco raro; resulta una novela algo inactual. Otro vencido centra la peripecia de *Al regreso del Boiras* (Madrid, Trama Ed., 2002, 167 pp). El protagonista, Gregorio el Boiras, deja momentáneamente su vida asordinada en Madrid y regresa al pequeño pueblo burgalés natal donde los suyos pagaron por sus ideas. Esta salida del armario político más de cuatro lustros después de la derrota republicana desata los truenos del rencor en unos y despierta la esperanza de la rebeldía en otros. Mientras estas cosas suceden, el libro evoca también episodios cainitas de la guerra y peripecias de la postguerra, anécdotas dramáticas en suma, algunas de las cuales tienen en nuestros días renovada actualidad, así la razonable obsesión de El Boiras de localizar el lugar que sirvió de anónima tumba a sus deudos ajusticiados.

La novela supone un retrato convincente de la pervivencia de las dos Españas bien entrada la postguerra con un original enfoque que postula una purificación global para que pueda llegarse a un futuro de auténtica concordia. Así piensa el protagonista:

No soy puro. Nado sobre esta balsa de aceite –durante este franquismo y en espera de que trueque y venga otro franquismo y luego igual– pero no soy lo suficientemente puro. Ni ellos son puros. Ni nosotros, los Boiras, tenemos tampoco pureza de sangre. Y por eso ardemos como lamparillas. Tenemos que arder todos nosotros ahora, y luego ellos, y pasado el tiempo suficiente, otra vez nosotros, y un siglo después ellos (p.111).

Sin embargo, al margen de esa conciencia torturada, la novela cuenta cómo los acomodados y la Iglesia tratan por todos los medios de mantener sus privilegios sojuzgando a los pobres campesinos, incluso se produce un rearme de los vencedores al ver amenazada su situación intocable mediante una manifestación pública, y se llega para ello al crimen, lo cual provoca la respuesta popular en forma de fuenteovejuna. Mal podía la censura consentir semejante incitación, que Ferres idea en aras de una libertad de escritura que le situaba otra vez en un planteamiento imposibilista.

Este trecho del argumento, hacia su final, haría pensar en la épica del trabajador o el campesino, medular en el realismo soviético, pero el desenlace no resulta ni tan positivo ni tan inequívoco. El Boiras abandona el pueblo, renunciando a abanderar el movimiento colectivo del que ya se le ha hecho líder. Argumentalmente, la decisión es impecable, porque lo contrario hubiera sido, en aquella España de los sesenta, ciencia ficción, no realismo. Pero algo más hay, me parece. Por esas mismas alturas de la trama, unos personajes discuten acerca de las diversas posibilidades que ofrecen las circunstancias: matar, o morir, o permanecer escondido. El desenlace apunta a la última de estas decisiones. El propio Ferres comenta que esta postura le valió la crítica ideológica de los suyos al manuscrito. No era, desde luego, tal planteamiento común en la izquierda allá por el 1961 cuando la censura prohibió la publicación. Por otra parte, la novela supera el limitado testimonialismo tan habitual en los relatos congéneres.

Entendámonos. La novela no deja de ofrecer un crudo documento: de la barbarie de la guerra, de los «topos» que sobreviven ocultos, del obligado exilio interior, de la cárcel, de la pobreza de la tierra que obliga a los jóvenes a la emigración, del odio y el fanatismo político, de las atrocidades cometidas en la postguerra, del sojuzgamiento colectivo, de la memoria perdida de la libertad,

del miedo... En el libro, sin embargo, no es sólo o de modo excluyente el testimonio lo importante, sino su planteamiento como una propuesta de reflexión acerca de las opciones políticas frente al estado de cosas de la España franquista. Esta propuesta tiene un tono dialéctico de valor colectivo muy claro, representativo de los dilemas de la izquierda en la fecha de su redacción (recordemos que data de 1960): lo sintetiza muy bien el texto de la faja del libro en su salida inicial que dice «Reaccionando frente a la violencia dictatorial, ¿no surgirá otra violencia? ¿O nacerá en España un espíritu de paz?».

Tampoco fue muy común el planteamiento creativo del autor, y en este sentido *Al regreso del Boiras* tiene un interés histórico más que notable, y desmiente a quienes han sostenido un empecinamiento de los escritores sociales en un sociologismo elemental marmóreo. Ferres pone al libro un prólogo de gran importancia para ver, entre la ironía de su afirmación final, la deriva no tanto de los jóvenes comprometidos del medio siglo como de la propia literatura social. Dice en ese prólogo el autor de *La piqueta*: «En nuestro tiempo el escritor comienza a ser menos ingenuo, cree que la novela es antes que nada literatura, una aventura de la imaginación y experiencia de lectura abierta». Para la fecha del prólogo, 1973, ya se había consumado el proceso de demolición de la novela social y durante un decenio los relatos del vanguardismo camparon por sus fueros. Pero es que *Al regreso del Boiras* es anterior a todo este proceso innovador, anterior a *Tiempo de silencio*, hito básico de la modernización, anterior asimismo al impacto de la nueva narrativa hispanoamericana, pues la censura rechazó el original en 1961. Y he aquí que la novela de Ferres se libera por completo del objetivismo y se construye mediante una ideación con trazos visionarios. Una atmósfera de irrealidad envuelve el documento local y unas percepciones de origen onírico van pautando los movimientos del protagonista. Lo real y lo ensoñado se solapan produciendo una imagen del lugar burgalés misteriosa, precisa por un lado («Continuaban [...] paseando por la calle principal, que seguía llamándose del Generalísimo», p. 98), propia de las pesadillas, por otro. Provoca así Ferres, el mismo narrador tenido por paradigma del realismo sociológico, un realismo de nuevo cuño, algo original; todo el libro pertenece a lo

que, a falta de etiqueta propia y diferenciadora, llamaré, dado ese conjunto de características, realismo espectral.

Esta personal manera de afrontar el marco vital de vencedores y sojuzgados tiene su coherente tratamiento mediante una serie de procedimientos que se remontan a los comienzos de siglo y pertenecen a la tradición de la novela simbolista. Algo, pues, conocido, pero no por ello menos novedoso en la prosa social del medio siglo; insólito, incluso, dentro de esa tendencia. En general, la escritura de Ferres en este libro responde a una sensibilidad vanguardista. Técnicas varias y usos específicos lo corroboran. Con mayor comedimiento, y menos variedad, que John Dos Passos en *Manhattan Transfer*, pero con un semejante propósito de incrustar los datos externos en la superficie narrativa, evoca el frente en guerra:

> Aquellas trincheras que eran como laberintos rodeando a Madrid, llenas de letreros
> ELLOS NOSOTROS ELLOS NOSOTROS ELLOS NOSOTROS,
> Y de flechas e indicaciones
> PELIGRO MINAS,
> Una ciudad oscura y llena de fantasmas de la que ahora había venido Gregorio el Boiras. (p. 41)

También rompe la narración tradicional, el periodo explicativo unitario, con la sana intención, y un buen efecto, de sustituirlo por una expresión más potente; de poner de relieve la intensidad del episodio. Las fuerzas vivas del pueblo, encarnadas en el autoritario Turdo, tratan de asustar al Boiras, y Ferres fragmenta el relato, lo pone en líneas independientes con el propósito dicho:

> –¡Eh, Boiras! ¿Estás aquí? Ya veo que no eres ningún aparecido de esos que cuentan... ¿No te has cansado todavía del pueblo? ¿Cuándo te vas del pueblo, Boiras?
> Seguramente se habrían vuelto todos para mirar
> Minaino
> el Cano
> y la gente de la plaza que aún conservara una brizna de curiosidad.
> Pero él lo había visto mucho antes (p. 91)

También las rompe y las aísla en un proceso intensificador para mostrar la mala sangre del guardia municipal que, movido por la fiebre del odio, dispara al protagonista:

Disparaba el municipal.
Un golpe en el pecho, mientras la cabeza empezaba a girar entrando silenciosamente en el sueño.

Y caía muerto
remuerto
requetemuerto
requequetemuerto
requequequetemuertos los cabrones de los Boiras (p. 93)

Y este sistema, que en lo gráfico recuerda la disposición de la poesía, sirve para otras finalidades. Por ejemplo, para describir el estado interior del mencionado Turdo:

Pero el Turdo se habría puesto ya de pie, fatigado, la respiración como un fuelle de fragua
exactamente encima de él
calmándose la respiración del Turdo
la voz ya algo más tranquila del Turdo
cayendo desde arriba
casi la misma voz que cuando le golpeaba en la espalda por broma o cuando le echaba de la taberna (p. 99)

Este mismo aliento de modernidad narrativa incita a Ferres a hacer un sorprendente cambio en el punto de vista del relato, el cual empieza en una tercera persona conocedora de los entresijos todos de la historia y deriva, en los dos capítulos finales, hacia el predominio de la voz del protagonista en primera persona; y ello sin marca formal o tipográfica alguna, y a la vez que el tiempo, en el capítulo último, rompe la linealidad de los hechos externos.

La escritura vanguardista de este Ferres indica unas inquietudes artísticas que no se conformaban con la simple copia de la vida y sugieren un inconformismo, y hasta una desconfianza, con los procedimientos simplificadores de la doctrina socialista. Este proceder anuncia, además, las técnicas semi experimentales que utiliza en una etapa posterior de su escritura (la de *En el segundo hemisferio,* de 1970, y *Ocho, siete, seis...,* de 1972), la cual, vista desde esta perspectiva, no supone salto en el vacío sino ahondamiento en un modo más creativo de narrar.

No toda la literatura testimonial del medio siglo produce esa impresión de inactualidad que antes señalaba, y bastantes textos de entonces conservan un frescor grande, una vigencia absoluta. Pensemos, para que no parezca esta una afirmación gratuita, en los cuentos de Aldecoa, a los cuales se hace hoy más justicia incluso que en su día, en las dos dispares novelas de Rafael Sánchez Ferlosio, en el primer Fernández Santos, en la narrativa pendiente de revisión crítica de Antonio Rabinad... Eso ocurre con otro de los rescates últimos de Ferres, *Tierra de olivos* (Madrid, Gadir, 2004, 217 pp.). Este relato viajero aparecido en 1964 sigue las andanzas de un imaginario viajante de comercio a través de un largo itinerario por Andalucía, desde Lucena y Rute, pasando por Mantilla, hasta Linares y Baeza.

La sobria mirada del autor, puntillista, convertida en relato mediante una prosa congruentemente directa, da un vivo retrato de una tierra en una época concreta. Sale un fresco colectivo de gran fuerza expresiva a base de una minuciosa observación de los pequeños hechos verdaderos de una cotidianeidad triste. La intención última del autor, evidente, no se manifiesta como una proclama ya que se deduce de una sutil selección de materiales humanos y socio económicos. Las contundentes fotografías de Oriol Maspons, de una máxima sobriedad también, redondean un impactante daguerrotipo de época. Pobreza, retraso, precario desarrollo económico aparecen en primer plano de resultas de las visitas del viajante a las tiendas, de sus charlas con otros colegas de oficio, de las conversaciones en cafés y hostales, pero ese alcance de informe social queda como amortiguado por un sentido más amplio, el testimonio de un vivir en una especie de aislamiento histórico, al margen de los rumbos de la vida moderna y del progreso; una existencia sin horizontes; una vivencia continuada de la soledad. No es extraño, por eso, y me parece muy atinado, que se haya hablado de existencialismo a propósito de esta *Tierra de olivos*.

LAS NOVEDADES: CERCA DEL TESTIMONIO

No todo son rescates en este retorno de Antonio Ferres, como antes apunté. También hay un puñado de novedades. Dos de ellas

amplían su *corpus* narrativo y andan en la cercanía del testimonio, *Crónica de amor de un fabricante de perfumes* y *El caballo y el hombre y otros relatos*. Otras tantas –*La desolada llanura* y *Memorias de un hombre perdido*–, pertenecen, por el contrario, a un registro escaso o inédito en el madrileño, la poesía y la autobiografía.

Crónica de amor de un fabricante de perfumes (Madrid, Gadir, 2006, 190 pp.) es una delicada historia sentimental entre José, técnico de una fábrica de perfumes, y Audelina, joven expósita esclavizada en un convento de monjas. La cuenta el propio «fabricantes de perfumes» en una fecha indeterminada. En otra posterior, el otoño de 2005, José le da a leer la «crónica» a la hija del matrimonio, que lleva idéntico nombre y apellido que la madre, Audelina Toledo, quien añade un epílogo con algunas precisiones al texto principal. Al final del epílogo figura la rúbrica «A. F.», y una fecha «Madrid, invierno 2005». Estos datos tienen su miga para el cabal sentido de la novela y exceden el interés de un simple colofón que constata la fecha de redacción de la obra. Intuimos que es el propio Antonio Ferres quien rescata un original antiguo, lo revisa en la medida que sea y le pone el epílogo que trae el texto a la actualidad (curiosa coincidencia: «hoy, en este otoño de 2005», especifica Audelina hija). Aunque sea pura conjetura, un dato da que pensar, el nombre de la chica, infrecuente si no insólito. Audelina aparece como personaje en un cuento recogido en la antología *El caballo y el hombre...*, que luego anotaremos. Este cuento, «El baile de los perros atados», no tiene fecha pero va dedicado «A Carmen, que encontró este manuscrito perdido». El protagonista y narrador es un profesor que da clases a estudiantes extranjeros», un «mercenario de la enseñanza». Este tipo de personaje profesional y su evocación melancólica de unos recuerdos sentimentales guardan algún parentesco con la novela. O sea: sumados el rescate y el carácter del personaje, podría tratarse de una antigua novela más o menos de los años sesenta.

Vienen a cuento estas disquisiciones a propósito de perfilar el ámbito temático de *Crónica de amor...*, pues si por un lado es una historia intimista y poética, por otro tiene una vertiente documental que la emplaza en los momentos iniciales del autor, cuando éste se volcó en recrear la injusticia colectiva que sufría su país.

En efecto, esta «crónica» se desarrolla en el Madrid pobre de los años todavía bien duros de la represión franquista. Las cronología de la peripecia, sin total concreción, se halla bastante bien enmarcada: hay una referencia al año sesenta (p. 107) y ésta fue la fecha en que los protagonistas llegan a Francia (p. 180); además, varios indicios la encuadran y la visita a España de Eisenhower data con precisión el momento central de la historia: 1959. El escenario remite a las afueras madrileñas, más allá del barrio proletario de Cuatro Caminos, y recuerda los arrabales chabolistas de *La piqueta*. El marco social menudea en rasgos noticiosos de época: las condiciones laborales en la fábrica con menosprecio de la vida del obrero; la arbitrariedad empresarial y su complicidad en la depuración de los trabajadores; la prepotencia de la Iglesia; la persecución policiaca de la disidencia obrera e izquierdista; el escaso nivel económico; la enfermedad asociada a la pobreza, la extendida tisis... Y también, por supuesto, los efectos materiales y morales de la guerra: «nos han robado hasta la memoria» (p. 151), protesta un personaje a propósito de un republicano fusilado de quien nunca se supieron detalles de su muerte. En el otro extremo de esta estampa negativa hay también algunos factores positivos: la solidaridad de ciertas gentes, una clandestina oposición valerosa (comunista, aunque no se dice, pero se deduce por el epílogo), la existencia de un movimiento estudiantil contestatario.

Esta estampa conjunta enlaza, a su modo, con un motivo de fondo de la narrativa de Ferres, el de los vencidos, por decirlo tanto con el título de su libro ya recordado como con la percepción de la realidad general del país del protagonista:

> Según trato de reflejar aquel tiempo, con la mayor exactitud posible, voy dándome cuenta de que es cierto que muchas formas de derrota habían penetrado, quizá desde hacía siglo, hala la médula de nuestros huesos (p. 74)

Y al lado del motivo de los vencidos, en la especie de segunda trama que enseguida subrayaré aparece el de la neutralidad de los apolíticos, rasgo del protagonista del que se arrepiente y da paso a la concienciación. El conjunto de la estampa montada sobre estas contraposiciones, no se libra del todo de un tratamiento maniqueo, reserva que comparte con buena parte de la narrativa social del medio siglo.

Este crítico documento de época funciona como soporte del hilo conductor de la novela, que el propio título subraya, una intensa historia de amor. El amor a primera vista, romántico, de José y Audelina supera las muchas asechanzas del medio y su firme determinación se salda con un final feliz fuera de España. El desenlace entraña un canto a la fuerza de los principios y a la libertad. Y tanto el plano documental como la historia amorosa obedecen a un planteamiento artístico que no es el del realismo testimonial. En otro ámbito estético distinto al crudo e inmediato documento se mueve Ferres. El documento, con su peso intrínseco, existe, y, sin embargo, la novela se decanta hacia otra dirección, un realismo lírico construido con insinuaciones, basado en la sugerencia más que en el detalle naturalista. Lo fundamental en la novela, el gran acierto del escritor, está en crear una atmósfera donde flota la emocionante historia de la pareja. Esa atmósfera es, ante todo, un clima moral: el idealismo limpio de unas almas inocentes se ve aplastado por la opresión sobre las conciencias, por un miedo difuso y unas oscuras amenazas. Contra unas conciencias candorosas se confabula una realidad hostil. Que no vencerá, claro, porque la trama sentimental de José va en paralelo a la adquisición de una conciencia política.

Ferres esquiva a medias el retrato directo de circunstancias concretas para mostrar algo mucho más valioso y eficaz en estrictos términos literarios: la imagen de la dura existencia en el exilio interior. Esta metáfora la escribe el propio José con un estilo ágil, antirretórico, de abundantes frases nominales, matizado con querencias impresionistas, líricas. La «crónica» abandona a los protagonistas en el incierto destino del exilio exterior y deja en suspenso el desarrollo siguiente porque no hace falta. Este final abierto, atinada representación de la vida, lo enmienda la hija de José y Audelina, voluntaria «guardiana de la memoria» familiar (p. 182) añadiendo un epílogo que, aunque en exceso valorativo, no anula el alcance y el mérito general de la obra.

En efecto, el núcleo argumental vale como una de las más vivaces representaciones que han dado nuestras letras del vivir silenciado en el tiempo de la dictadura. Esta imagen cruda no encierra un sentido negativo como el que propuso Luis Martín-Santos en su retrato de un «tiempo de silencio» sin horizontes. Un idealis-

mo moral y político inspira a Antonio Ferres y se escucha en boca de Audelina:

> –[...] A lo mejor es verdad que los problemas o la tristeza los lleva uno encima vaya donde vaya. Pero tiene que haber un sitio mejor, un sitio donde exista más libertad y podamos vivir (p. 128)

La disyuntiva entre eficacia testimonial y tratamiento creativo de la insatisfactoria realidad impregna la trayectoria global de Ferres. Sin embargo, la imagen de escritor de inmediateces sociales derivada del papel histórico de su primera novela, *La piqueta* (1959), como epicentro de la narrativa del realismo socialista lo ha marcado con el estigma de narrador objetivista, uno de los fundamentales representantes de aquella llamada literatura de la berza. Y nunca ha sido de la tal berza si por ello se entiende un sociologismo directo, despreocupado de las exigencias artísticas. Pero ahí se le encasilla. Y se considera que su entrega a virtuosismos vanguardistas en los años en que se trasterró a Estados Unidos, adonde se trasladó como profesor universitario en el Medio oeste para eludir el asfixiante ambiente peninsular, se debió a la impotencia de ver el fracaso de aquella estética de la pobreza. No se trató de un calentón experimental ni en el fondo de una palinodia. Es cierto que algunas de sus novelas, y no las mejores, crecen en este novísimo caldo de cultivo –*En el segundo hemisferio* (1970) y *Ocho, siete, seis...* (1972)–, en una deriva que sería compartida, por otra parte, por la mayor parte de los narradores críticos coetáneos: desde su íntimo López Pacheco hasta Alfonso Grosso, pasando por el siempre inquieto y cambiante Juan Goytisolo. Fue un modo responsable de salir de una temática y de unos procedimientos rutinarios sin abjurar de una idea básica de la literatura como actividad comprometida y solidaria. A mostrar estos planteamientos y a ilustrar la evolución correspondiente viene la antología *El caballo y el hombre y otros relatos* (Madrid, Gadir, 2008, 162 pp.), donde se rescata un cuento de la primera etapa, «Cine de barrio», inédito por culpa de la censura aunque obtuvo en 1954 un premio representativo del momento, el Sésamo, y se dan a conocer una decena de piezas últimas del autor.

Los cuatro cuentos de los años cincuenta anclan su temática en la sórdida realidad colectiva del primer franquismo. Miedo y

represión policial («Cine de barrio»). Pobreza, obligada ocupación en la rebusca de la aceituna, resignación matizada por un conato de protesta, emigración involuntaria («La esposa»). Ruralismo de nítida denuncia social, con su pequeña corrupción (el guardia que revende las botas que debía repartir en el cuartel), su gran precariedad laboral encarnada en el trabajo temporero, la desigualdad social que representa el terrateniente dueño de tres mil hectáreas, y, por encima, el hambre, «hambre hijo o hambre mujer» (p. 106) («Cañas dulces»). La represión y la venganza de los vencedores más el sempiterno problema de la extrema necesidad y el escenario del Jaén olivarero: una mujer visita a su marido en la cárcel y al regreso a casa mata en legítima defensa al hombre armado (¿guardia civil?, ¿falangista?) que ha intentado violar a esta «jodida puta roja» («El camino»).

Esta temática dirigida a la denuncia se salta en buena medida algunos postulados básicos del realismo socialista: anécdota explícita, tratamiento objetivista distanciado, minucias de detalles veristas, lengua popular. Al contrario, Ferres sugiere las causas sin decirlas: ¿qué hizo el hombre a quien detiene la policía durante la proyección de una película? El autor carga los argumentos de intensidad emocional y añade apuntes líricos. Un ambiente espectral envuelve a los dos caminantes sonámbulos de «Cañas dulces», y muestra cierta semejanza con la atmósfera de los relatos de Faulkner, con quien se relacionó al madrileño en su día. Y el estilo es directo, de frase corta y léxico sencillo, y solo se emplean unas cuantas voces, pocas, en transcripción fonética vulgar, simples notas de color lingüístico («usté», «pa», «vendío»).

Ya estaban, pues, presentes en Ferres en aquellos años de la berza las marcas de una inquietud artística que acentuó después sin que ello suponga una palinodia. Los cuentos recientes inéditos intensifican lo elusivo. Tienden incluso a la abstracción, y el que da título al libro, «El caballo y el hombre», se acerca a la alegoría enigmática. La confrontación con el mundo americano le descubre una sociedad deshumanizada y sus relatos dan cuenta de amenazas apocalípticas y de una soledad cósmica que llegan a adoptar tonos visionarios. Persevera, pues, la conciencia lúcida de un escritor crítico con una realidad hostil, frente a la cual sigue en guardia, pero a la que cada vez más afronta con un poso de escep-

ticismo, con el refugio en la nostalgia que produce la rememoración.

LAS NOVEDADES: INTIMISMO Y REMEMORACIÓN

La rememoración es un paso para desembocar en el intimismo y en las formas que mejor lo permiten, la lírica y el memorialismo, sendos géneros que aparecen como tales en los últimos años de Antonio Ferres. Hay trazos y fogonazos líricos en la prosa narrativa del madrileño, pero la poesía como escritura independiente no figura en su obra hasta fechas tardías, al menos en un estado público. No la da a conocer en libro hasta finales de los noventa *(La deslumbrada memoria,* 1998; *La inmensa llanura no creada,* 2000) y la continúa ahora con *La desolada llanura*. Es, pues, escritura de una edad avanzada, de septuagenario que tiende a la introspección. Narrador, y ocasionalmente ensayista, hasta estas fechas, no sorprende de todos modos su desembarco en la lírica, pues su prosa, incluso la de la etapa social, nunca tuvo la frialdad del registro notarial, y notas de lirismo no faltan en aquellos libros suyos de antaño, según indiqué antes. Pero ahora se entrega a un yo emocionado con el decir sintético de unos poemas breves, de verso corto, que tienen algo de escueta lección de vida.

La desolada llanura (Madrid, Gadir, 2005, 218 pp.) es un poemario en torno al amor y a la muerte. El amor como plenitud y afirmación, como redención personal, también como nostalgia. La muerte como final de trayectoria después de haber intentado llenar la vida de sentido y de dignidad. Por eso predomina una especie de resignado escepticismo, no sin hacer un hueco para la fe del viejo luchador. Aunque no se trate, desde luego, de un libro de corte político, tampoco falta en él esa postrera luz encendida por las creencias del autor. Así lo dicen un par de poemas. En uno, el dedicado *in memoriam* «A Jerónimo Gonzalo», evoca al viejo compañero y luchador, a quien envía los versos que ajalá le lleguen «mientras la Internacional vibra / en el violín solo / y atraviesa el mundo». El otro, de inequívoco título, «Parias de la tierra», reivindica las viejas banderas y hace una idealista proclama revolucionaria:

Casi invierno
ha llegado el aroma
de otro día
que atraviesa la vida
perdido ya el oro comunal
del bosque
los remolinos de hojas
y de tiempos

Revivimos los parias
–camaradas–
Y doy mi palabra
mis desarmadas manos
doy el aliento
y la lágrima primera
de un exilio novísimo.
Os entrego
y respiro el aire helado
los glaciares tan altos
las brillantes montañas
y sé que vendrá otra Revolución
a salvar al esclavo
las huestes desoladas

Coherente con la deriva hacia el intimismo apuntada es la dedicación del último Ferres al repaso autobiográfico en un libro excelente, propio de un escritor vigoroso, interesante por lo que dice, notable por su lúcida radiografía de una época, *Memorias de un hombre perdido* (Madrid, Debate, 2002, 223 pp.). De algún modo, lo peculiar de esta obra es su tino para hacer crónica desde el memorialismo. Ferres evoca su vida –Madrid de la infancia, juventud y primera madurez; el exilio forzado en Francia, México y Estados Unidos; el retorno a los paisajes trasformados de la adolescencia– con muy poco narcisismo y la convierte en realidad en personaje de un relato del pasado reciente de su país. Hace la crónica del hombre perdido al que alude el título, y deja constancia de un fracaso biográfico no tanto propio como generacional, y gusta de una rectificación biográfica ya imposible. No por casualidad abre las memorias este poema, «No quiero», del libro recién citado:

No quiero ser quien fui
quien fuera aquel que no recuerdo

borrado por el día luminoso
quizás ya ciego y mudo
leve cuerpo sin alma
sólo recorrer la piel de las salinas
penetrar el agua espesa
y tibia
desnudo
joven otra vez.

Sacar una lección de una trayectoria vital es lo urgente para Ferres y eso importa sobre todo en el libro, en detrimento de su valor informativo. No carece de interés cronístico, pues Ferres tuvo un papel de algún relieve en el activismo político contra Franco. Pero da menos detalles de los esperables. Y sus noticias no siempre son de fiar, o contradicen otras seguras. Y falta precisión en las fechas, en los hechos. Todo ello se debe a ese trazado global en pos de la meta señalada.

Esta meta la compendia el título. Pretende, según vengo diciendo, plasmar la visión de su propia experiencia vital como un reflejo de las vicisitudes globales de las gentes de su generación y sus creencias. Ferres sintetiza una imagen que traduce la que el escritor tiene de sí mismo y, casi, de quienes, como él, apostaron un día por el idealismo y han terminado en una triste y melancólica claudicación. En efecto, reconoce, al alcanzar este trecho último de la vida, el fracaso de tantos empeños de otra época. Lo dice muy claro al final del libro: «Y regresa la certidumbre pesimista de mi primera juventud. Se acerca a lo que pienso en mi vejez. Pero ya no siento ira». Convencido como estaba a sus veintiún años –dice en otro momento– de la «crueldad del mundo», su vida fue una apuesta por la libertad y ese valor máximo ha quedado reducido a una falsa apariencia, inmolado en un materialismo crudo.

La autobiografía muestra al hombre perdido del título que no ha renunciado a un gesto de rebeldía, pero lo circunscribe a la expresión de su disgusto por los rumbos que ha tomado el mundo, en general, y su país, en particular. Lo que dice a propósito de la actitud respecto de la vida española de su amigo Max Aub, vale para él mismo: le subleva el ver la pérdida de valores de jerarquía superior o la indignidad en que cae un pueblo a cambio de un relativo bienestar. Esta perspectiva ética, inspirada más por

un humanismo solidario que por su ideología izquierdista del pasado (a la cual, de todas maneras, no renuncia), la expresa Ferres sin la virulencia del viejo luchador. Al revés, predominan en su postura los acentos de la melancolía y la obligada resignación. Por esto impregna sus memorias de sentimiento elegiaco y de tonalidad lírica. De ahí, aparte su fortuna expresiva, basada en el gusto por una prosa de apariencia sencilla y voluntariamente antirretórica, su acierto en un retrato de auténticas resonancias emocionales, la importancia de estas memorias.

Tienen, insisto, estas *Memorias de un hombre perdido* un alcance de representación generacional, y no es Ferres el único de aquel grupo de escritores sociales del medio siglo que mantiene en solitario esa postura. A la misma que él, sólo que quizás antes, llega su estrecho amigo de aventuras políticas y literarias Jesús López Pacheco, quien deja en su novela póstuma *El homóvil o La desorbitación. Libro de maquinerías. Polinovela multinacional* (2002) un mensaje desolado semejante: los ideales se han hundido en la sociedad postindustrial y tecnológica. No supone esto entregarse a un derrotismo total, y Antonio Ferres, al igual, por otra parte, que el autor de *Central eléctrica*, no renuncia en sus escritos a una difusa confianza en un mañana más justo que redima al mundo contemporáneo, deshumanizado, insolidario... No parece que vayan los tiros en esa dirección, pero resultan esperanzadoras esas voces que no se rinden frente a quienes aseguran el fin de la historia C


H
Entrevista

Julio Llamazares: «Los escritores somos como náufragos»

Ana Solanes

JULIO LLAMAZARES HA PUBLICADO UN CURIOSO E INTERESANTE LIBRO DE VIAJES: *LA ROSA DE PIEDRA* (ALFAGUARA), UN RECORRIDO PERSONAL A TRAVÉS DE LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS, AL QUE SE SUMA *ENTRE PERRO Y LOBO* (ALFAGUARA), RECOPILACIÓN DE SUS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS.

Es curioso que si uno lee seguidos algunos de los títulos de los libros de Julio Llamazares puede hacerse una idea del universo literario de este escritor de alma y vida dividida entre León, donde nació en el pueblecito de Vegamián en 1955, y Madrid, ciudad en la que vive desde hace casi tres décadas. Hagamos la prueba: *La lentitud de los bueyes; Memoria de la nieve; El río del olvido; Luna de lobos; La lluvia amarilla; En mitad de ninguna parte; En Babia; El cielo de Madrid*... Son títulos muy poéticos, impregnados también a menudo de cierta melancolía, detrás de los cuales están los poemas, novelas, artículos, cuentos, viajes, guiones de películas y paisajes con los que lleva llenando páginas y páginas desde que decidiera apostarlo todo por su la literatura, su verdadera vocación.

Porque Julio Llamazares estudió Derecho en Oviedo, y hasta llegó a ejercer de abogado, pero pronto se daría cuenta de que lo suyo era contar historias, como las de los maquis que bajaban de las montañas del pueblo minero donde nació y que escuchó tantas veces de pequeño; como las de ese mismo pueblo que vio desaparecer de niño anegado por las aguas de un pantano y del mundo rural que desaparecía en España; o como las del cielo del

Madrid de los años ochenta en que él escribía historias que no eran las que entonces estaban de moda, en teoría, siempre en teoría, pero que tocaron el corazón de los lectores de tal forma que le hicieron comprender que lo primero que debía hacer como escritor era hacer los libros que le gustaría leer. Y así ha seguido toda su carrera, fiel a sí mismo y saltando de género en género.

Alto, pelo más bien rubio, más bien largo, ojos azules que –como dice su amigo Juan Cruz– hablan por sí mismos, voz grave y una forma de estar cálida, entre amabilísima y socarrona, que hace que la conversación fluya durante mucho más del tiempo previsto sin que, al menos la entrevistadora, se dé cuenta. Hablamos de sus últimos libros *Las rosas de piedra*, un ambicioso proyecto de «contar» las catedrales de este país y, de paso, el país entero; *Versos y ortigas*, que se publicará en breve y reúne toda su poesía; y *Entre perro y lobo*, una recopilación de más de treinta años de artículos periodísticos que retratan España y le retratan a él mismo, empezando, de nuevo, por el título, pues «entre perro y lobo» es la expresión que usan los franceses para definir la luz indecisa del atardecer, entre el día y la noche, y así es y así le gusta ser a julio Llamazares. ni blanco ni negro, ambiguo, con pocas certezas y muchos matices.

– *En el libro cuenta cómo su fascinación por las catedrales nace cuando su padre, siendo niño, le llevó a la de León, algo que ya noveló en un capítulo de* Escenas de cine mudo. *¿Qué recuerdo tiene de aquella visita que ha supuesto seguramente el germen de* Las rosas de piedra*?*

– Yo soy un escritor muy intuitivo y muy poco reflexivo. Intento escribir el libro que me gustaría leer y empiezo a pensar en lo que he hecho y en por qué lo he hecho una vez que el libro está escrito, cuando los periodistas o los lectores me preguntan. Entonces es cuando te planteas ¿y por qué he hecho este libro sobre las catedrales? Y la verdad es que es raro, mis propios amigos me lo decían cuando les contaba lo que estaba escribiendo. Y lo cierto es que no tenía una explicación, tampoco la hay para

---

«Soy un escritor muy intuitivo y muy poco reflexivo. Intento escribir el libro que me gustaría leer»

todo. Pero sí pensé que en toda fascinación seguramente hay un origen. Entonces recordé aquel día en que mi padre me llevó a ver la catedral de León, cuando me contó que la catedral había que mirarla reflejada en el agua de la pila bautismal, en lugar de mirar hacia arriba, y que así, como la catedral es puro vidrio de colores, al mover el agua con el dedo, la sensación era como estar dentro de un caleidoscopio. Y yo creo que ahí nace la fascinación, pero es muy difícil argumentar las fascinaciones. Y estoy de acuerdo con lo que decía Saint-John Perse de que a partir de la infancia a nadie le ocurre nada importante. Al menos nada que vaya a marcar tu personalidad o tu sensibilidad porque seguramente todo nuestro código genético sentimental se construye en la infancia a partir de esas imágenes que nos impactan. Y de hecho el libro lo presenté en la catedral de León.

– *¿Y cómo se plantea un proyecto de tal envergadura? Porque aparentemente exige mucha planificación, pero a la vez se nota que es muy libre, que se deja guiar por sus gustos y por su intuición de viajero.*

– Es una idea a la que yo llevo dando vueltas hace mucho, puede que hasta veinte años. Porque yo cuando llego a una ciudad lo primero que hago es ir a ver la catedral. Y no lo hago por una cuestión de fervor religioso, ni mucho menos, ni de devoción artística, sino que siento que me gusta empezar la ciudad por el principio. Luego, cuando el libro sobre las catedrales pasó de ser una idea abstracta a materializarla, me empecé a documentar sobre las catedrales que había en España y entonces me empecé a asustar. Porque en España hay setenta y cinco catedrales, más o menos, entonces me di cuenta de que mi primera idea de hacerlo seguido suponía pasarte medio año fuera de casa y acumular tal cantidad de información que ya no supiera ni de cuál estaba hablando. Así que al final lo que he hecho es dividir el mapa y hacer doce viajes por regiones más o menos naturales, que no siempre coinciden con las administrativas. Y en seguida me di cuenta de que lo que realmente estaba haciendo era un viaje por

---

«Todo nuestro código genético sentimental se construye en la infancia a partir de esas imágenes que nos impactan»

España tomando como hilo conductor las catedrales, porque mi objetivo no es hacer una guía de arte ni de viajes, ni hay detrás ningún motivo religioso. Simplemente quería transmitir la experiencia maravillosa de pasar un día en cada uno de estos edificios que, lo queramos o no, son los edificios más fabulosos que ha construido la civilización europea en los dos mil últimos años. Es un cúmulo de arquitectura, de arte, de espiritualidad en el sentido puro de la palabra, y de misterio, porque son lugares enigmáticos, a la vez tranquilizadores por la paz que se respira dentro, y también inquietantes por ese poso de siglos y siglos. Así que las catedrales son libros abiertos y si las sabes leer comprendes que son como el ADN de las ciudades y que la suma de todas es la suma de este país.

– *Las catedrales son «las cajas negras de la historia», dice. Pero también dibuja en el libro una especie de mapa de la sociedad española sobre la red que conforman sus catedrales. ¿Nos hablan también del presente?*

– Las catedrales como edificios emblemáticos y muchas veces incluso originarios de las ciudades, es el caso por ejemplo de Santo Domingo de la Calzada que no existía, era un pueblo pequeñito que creció en torno a la catedral y se convirtió en diócesis, por eso nos cuentan mucho del presente también de las ciudades. Mi objetivo al escribir el libro no es hacer un análisis sociológico, ni político ni económico de la ciudad, pero todo esos datos quedan muy reflejados en una catedral. Sólo mirando una catedral con atención, sabes mucho de la ciudad en la que está. Por ejemplo llegar a una ciudad como Bilbao y cuando ves su catedral pequeñita, gótica, comprendes que hasta hace poco era un pueblo porque entonces las grandes catedrales se hacían en las grandes ciudades, como hoy ocurre con los grandes museos. Y ocurre también al revés: vas al Burgo de Osma y ves una catedral fabulosa en un pueblo de cinco mil habitantes y comprendes que era un lugar muy importante. Pero las catedrales por sí solas cuentan muchas

---

«Las catedrales son libros abiertos y si las sabes leer comprendes que son como el ADN de las ciudades»

más cosas, por ejemplo su estado de conservación te dicen si la comunidad autónoma es rica o pobre, como el caso de la catedral de Vitoria, que es de segunda división, una catedral gótica que no era catedral en origen sino una iglesia, tiene de presupuesto para su rehabilitación, que es modélica por otro lado, cinco mil millones de pesetas, que es el triple que las once de Castilla y León juntas, y mira que hablamos de León, Palencia, Burgos, Salamanca, Segovia... pues ya te está hablando de las diferencias económicas de los sitios. Pero también habla del carácter. Por ejemplo la catedral de Madrid refleja muy bien el espíritu de esta ciudad, que es una ciudad hecha en cuatro días, de nuevos ricos y en la que había que tener una catedral porque toda ciudad que se precie tiene que tenerla. Y Madrid es una ciudad inventada por un rey que puso aquí la corte, pero que hace cuatro siglos era un pueblo y que hasta hace poco no tenía sus signos de identidad, es decir, ninguna de las tres cosas que caracterizan a las grandes ciudades: estar al lado de un gran río o del mar, porque las ciudades surgen donde está el agua, ni tenía catedral porque la ciudad importante en Madrid era Alcalá que también tenía la universidad importante, ni es ciudad, porque oficialmente es Villa y Corte. Entonces Madrid tiene un complejo capitalino pero a la vez complejo de inferioridad respecto a ciudades con prosapia como Cádiz, que tiene tres mi años, o León, que tiene dos mil. Es como esos pueblos de Estados Unidos que miran con cierta envidia el poso histórico de Europa. Así que la catedral de Madrid responde a esa necesidad de tener por fuerza una catedral para ser una gran ciudad y de querer epatar con su estilo, pero no es más que una catedral de nuevos ricos. Y así sucesivamente, todas las catedrales te hablan de las diferencias políticas, de las diferencias sociales, así que en realidad lo que estoy haciendo es un libro de viajes por el país en el que vivo.

– *Y si el libro perdura dentro de un tiempo tendrá un valor testimonial*

«En realidad lo que estoy haciendo es un libro de viajes por el país en el que vivo»

– Hay algo que sí responde a una reflexión y es que el viaje quise empezarlo en el 2001, y no es casual. Tomé la decisión de preguntarme, cuando empezaba el tercer milenio, qué sentido tenían y cómo estaban unos edificios que se construyeron mayoritariamente al comienzo del segundo milenio. No es que yo tenga ninguna ínfula milenarista, pero sí lo tomé como referencia: mil años después, más o menos, qué pasó con estos edificios que eran los sueños de la civilización que los construyó.

– *En decenas de catedrales y miles de kilómetros recorridos se ha topado con todo tipo de curas, ha conversado con sacristanes, canónigos, monjas... En una época en la que las vocaciones escasean y las propias catedrales casi han perdido su sentido religioso ¿cómo es ese clero superviviente que ha ido conociendo en sus viajes y en qué se han convertido hoy esas rosas de piedra?*

– Sí, esa fauna catedralicia, desde un cura que me dejó encerrado hasta un policía que me pidió la documentación en Teruel. Es gente que está ya como en liquidación por derribo, y la mayoría son muy hoscos. Porque claro, yo iba buscando conversación y al final me miraban con sospecha, decían éste o es un experto en arte o es un ladrón que está mirando cómo venir por la noche a llevarse algo, porque es raro el visitante que se queda en una catedral más de diez minutos. Así que normalmente están a la defensiva, pero no hay término medio, la mayoría son muy ásperos y desconfiados, y luego hay algunos encantadores. Da una impresión un poco penosa.

– ¿Son más museos que otra cosa?

– Claro, es que además las catedrales te hablan de la situación de la Iglesia en este país. Es que no hay nadie, yo he estado en cincuenta catedrales y la media de asistencia no pasa de media docena, a veces hay más curas en el altar que público en los bancos. Te das cuenta de que España ya no es católica, o desde luego, al menos, ha dejado de ser practicante. Antes las catedrales estaban en el centro de las ciudades y eran el eje vertebrador no sólo de la vida religiosa, sino también de la vida cultural, social y política, y

---

«Te das cuenta de que España ya no es católica, o desde luego, al menos, ha dejado de ser practicante»

ahora han quedado a desmano, ya no dominan ninguna ciudad porque a partir del siglo XIX, las ciudades trascienden las murallas y empiezan a crecer en otra dirección. Con lo cual la mayoría ha quedado en los cascos antiguos, que a menudo están deteriorados y despoblados. Recuerdo incluso a una señora que me contaba en Huesca que le daba miedo acudir a misa en la catedral. Una de las conclusiones que he sacado es que las catedrales están muertas: o por defecto, porque no hay nadie; o por defecto, porque están llenas de turistas y se han convertido en museos para ellos. En cualquier caso han perdido su sentido original como lugar de culto o lugar de reunión porque allí la gente también acudía a ver espectáculos, conciertos, hasta corridas de toros como en la de León, y hoy ya no queda nada de eso.

– Tantas horas pasadas en templos religiosos ¿le han hecho dudar en alguna ocasión de su declarado agnosticismo o se lo han reforzado?

– Después de estar en cincuenta catedrales no he visto a Dios. Pero sí sientes una enorme paz. Yo no la sublimo pero tampoco estoy cerrado: ¡Qué más quisiera yo que se me apareciera la Virgen! Me solucionaría todo el miedo al más allá. Yo envidio a los que creen porque así viven mucho más tranquilos. Lo cómodo es creer. Y sí que he sentido momentos de grandeza, pero de grandeza estética, como por ejemplo en la catedral de la Seo de Urgel donde estuve un lunes de diciembre normal que no había nadie. Además, cobran por entrar, así que no acude nadie. Y estar una hora sentado, solo, en un banco escuchando música religiosa, con toda la catedral medio en penumbra, y en el ábside una Virgen románica, pequeñita, la Virgen de Andorra, que es tan bella que te lleva al éxtasis de la belleza. Sientes una paz y una emoción intensísimas sólo con el hecho de estar allí, pero te puede pasar con la Virgen, o mirando una puesta de sol.

– *Afirma que el románico es la máxima expresión de la arquitectura. ¿Y en literatura, cuál es el estilo que más admira, que más le emociona?*

«¡Qué más quisiera yo que se me apareciera la Virgen! Me solucionaría todo el miedo al más allá»

– Hay un paralelismo. No sé si se puede hablar de una literatura románica o una gótica, pero seguramente se podría extrapolar. A mí cada estilo sucesivo me gusta menos que el anterior. Normalmente yo creo que el éxito de un escritor es conseguir la máxima emoción en él mismo y en el lector con la mínima cantidad de elementos. Así que me gusta la literatura nada barroca, la que es capaz de conseguir la máxima emoción con cuatro palabras. Y lo mismo me ocurre con el arte y la arquitectura o con la música. A mí me gusta mucho más Machado cuando te describe un camino y un árbol de Soria con el Moncayo al fondo, que consigue emocionarte con lo que es casi una carta geográfica. Una vez leí algo que me hizo mucha gracia sobre los indios americanos y es que cuando perseguían bisontes éstos lo que hacían al cruzar un río era embarrar el agua para que pareciera más profunda, con lo cual los indios llegaban al borde y como no sabían lo que cubría se paraban. Eso es lo que hacen muchos escritores: embarrar el agua para que parezca más profunda. Y a mí me gusta la literatura románica, la más sencilla y emocionante.

– *¿Cuáles son sus autores y sus libros de referencia en la literatura de viajes?*

– A mí la literatura de viajes me gusta hasta la mala. Creo que es la literatura en estado puro. Me encanta tanto hacerla como leerla: alguien que viaja por un lugar, cuenta lo que ocurre, lo que piensa, lo que ha visto y lo que ha soñado. Pero es que la literatura de viajes no es sólo la que es específicamente de viajes, yo creo que todos los grandes libros, o por lo menos los grandes clásicos antiguos cuentan un viaje: la *Odisea* es un viaje, es el Éxodo, *Anábasis*, *El cantar de Mio Cid* es un viaje de destierro, el *Quijote* es un viaje. Pero la literatura de viajes en sí me apasiona porque es capaz de darte una mirada del mundo con un paisaje de fondo y muy pocos elementos. Me gustan desde los antiguos viajeros románticos hasta por ejemplo Cela, a pesar de que es un personaje muy poco simpático para mí. Pero parece que sólo ha escrito aquí de viajes él. Me

«Lo que hacen muchos escritores es embarrar el agua para que parezca más profunda. A mí me gusta la literatura románica»

gusta mucho la generación del 98, y también la gente que escribió después de la Guerra. Me gustan los libros de Carnicer, Pla, Torbado, Leguineche, Merino, y también extranjeros como Chatwin...

– *Los lectores de Chatwin le echaban en cara que se inventara muchos de los recorridos y lugares que describía, y que luego ellos no eran capaces de encontrarlos porque no existían*

– Claro es que la literatura de viaje tiene mucho de ficción, de hecho los libros de viajes a quienes menos les gustan es a la gente del lugar que describe el libro: primero porque es la mirada de un forastero, y segundo porque interviene de manera decisiva el azar, el momento en el que conozcas el sitio y tantas otras cosas.

– *Es curioso que para sus novelas elija la primera persona y, sin embargo, sus libros de viajes, como* El río del olvido, Trás-os-Montes, Cuaderno del Duero, *que nacen directamente de una experiencia personal, estén narrados en tercera persona. ¿Necesita distanciarse del narrador y recurrir, como en este último libro, a fórmulas como la de El viajero-protagonista?*

– Sí, yo eso lo he hecho de manera instintiva pero seguramente tiene una explicación. Y es que cualquier escritor en manos de un psicoanalista es un material impagable. Yo creo que es una manera de distanciarme y de huir del narcisismo del «yo, yo, yo». Pero es que además al hacerlo así el viajero cobra vida propia, y de hecho soy yo pero no soy exactamente yo. Hay cosas que son inventadas y vienen bien para la narración, y a veces el viajero piensa cosas con las que yo no estoy de acuerdo. Hay una especie de proyección o desdoblamiento entre el escritor y el viajero. Y en las novelas, sin embargo, puedo usar la primera persona porque es pura ficción, pero es curioso cómo en *Escenas de cine mudo*, donde yo novelo mis recuerdos de infancia, me resultó más difícil porque entonces sí era yo, aunque novelado.

– *Estudió la carrera de Derecho en Oviedo donde, como dice en* Las rosas de piedra, *«soñaba ya con otros cielos más azules», ¿eran esos cielos que anhelaba también los cielos de la literatura, de la imaginación?*

«La literatura de viaje tiene mucho de ficción. Hay un desdoblamiento entre el escritor y el viajero»

– Es cierto, yo hablé de esos cielos más azules en términos climatológicos pero es que es verdad: yo en Oviedo no fui muy feliz. Estaba estudiando una carrera que no me interesaba, yo hice Derecho por exclusión. Además la ciudad entonces era muy gris, ahora sí me gusta ir, pero entonces era muy lluviosa, muy triste. El ambiente de la facultad estaba entonces muy politizado y eran muy de derechas. Entonces yo me encontraba fuera de lugar.

– *En principio parece que nada en su entorno le empujaba a ser escritor: creció en un pueblo minero, en un ambiente nada literario ¿Tiene memoria de dónde y cómo nace su vocación de narrador?*

– No sé si eso influye porque a todo el mundo le han contado historias. Los escritores leoneses, como Merino, Aparicio, Mateo Díez siempre hablan de la narración oral como origen de la fascinación por la literatura. Pero es que narración oral ha habido en todas partes. Yo creo que lo que tenía era una predisposición a fantasear. Todo escritor de niño fue un gran mentiroso. Hablo de la mentira en cuanto a fantasía, algo que se dice con cierto desprecio pero en realidad ahí está el germen de la escritura. Yo desde que tengo memoria, me recuerdo escribiendo. Incluso me llegaron a castigar por ello y me decían que estudiara en lugar de escribir. Y lo hacía sin tener ninguna referencia, ningún familiar. Eso sí, Olleros, el pueblo de mi infancia, un pueblo minero, era muy literario, era el *far west*, por eso escribí aquella novela, *Luna de lobos.* Pero no había un ambiente literario; aunque ese es mi caso y el de otros muchos escritores. Porque escribir es una vocación.

– *En medio de tanta presión mercantilista de las editoriales, ¿cómo ha conseguido escribir siempre los libros que ha querido?*

– Lo he intentado. Yo no he escrito un solo libro que no se me ocurriera a mí, y el haber decidido cada cosa que he escrito es uno de mis mayores orgullos como escritor. Pero también es cierto que he sido muy afortunado porque he podido hacerlo, porque me han publicado todo lo que he escrito y encima con cierto éxito literario que me ha permitido seguir haciéndolo. Es también cues-

---

«Desde que tengo memoria, me recuerdo escribiendo. Incluso me castigaron por ello: tenía que estudiar en vez de escribir»

tión de proponértelo. Cuando yo publiqué *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla* viví un momento dulcísimo con apenas treinta años. Si empiezo a darle a la máquina de hacer dinero y a escribir novelas cada año o dos años hubiera sido millonario. Y sin embargo tardé once años en escribir la siguiente. ¿Por qué? Porque yo a una novela le dedico tres o cuatro años y me tiene que interesar lo suficiente el tema para vivir todo ese tiempo con esa novela. Yo suelo decir que una noche tú te puedes acostar con cualquiera, pero cuatro años seguidos, no.

– *Te tienes que enamorar...*

– Exactamente. Yo si no estoy enamorado de una historia no me pongo a vivir con ella. Eso es otra cosa. De un libro te tienes que enamorar para dedicarle el tiempo que necesita. Luego sé que hay otra manera de escribir que a lo mejor es la que conviene más a las estrategias editoriales y a la economía. Porque escribir es muy fácil. Te sientas, te preguntas qué se lleva, y haces un triángulo amoroso con una persecución policial en una catedral, que es lo que ahora está de moda.

– *¿Y usted no se ha sentido presionado en ningún momento por esas modas puntuales?*

– Yo ese tipo de presiones las he podido sentir, claro, pero luego, en la literatura y en todos los ámbitos de la vida, depende de si tú te quieres dejar presionar, eso lo tengo muy claro. A mí tampoco me han insistido mucho porque en el momento en que marcas el territorio, la gente lo respeta. Por ejemplo, a mí hace años que no me ofrecen ningún premio porque hace tiempo ya que dije que no y eso se sabe. No estoy ejerciendo de puro ni de íntegro, pero en el momento en que tú dejas claras cuáles son tus coordenadas, luego te respetan. Lógicamente esto ocurre si vendes, si no ya es otra historia.

– *Lo cierto es que siempre ha ido por libre, a su ritmo, ajeno a exigencias, corrientes y generaciones, y sin embargo en cierto sentido tiene algo no sé si de visionario, pero al menos de adelantado*

«Si no estoy enamorado de una historia no me pongo a vivir con ella. Te tienes que enamorar para darle tu tiempo»

a las modas: usted ya llevaba años gestando este recorrido personal por las catedrales españolas antes de que se pusieran de moda los libros sobre catedrales. ¿Le afecta de alguna forma?

– Me ha venido muy bien, no lo voy a negar. Pero ya me han contado de algún escritor que ha comentado «mira, hasta Llamazares se apunta a la moda de las catedrales». Pero yo me encontré con esta moda cuando publiqué el libro y seguramente me habré beneficiado desde el punto de vista comercial, porque el libro se está vendiendo muchísimo, y eso que yo en muchas entrevistas he dejado claro que no tenía nada que ver: que era un libro de viajes, que era literatura, y no una de estas novelas de moda. Y me podía haber callado (ríe) pero yo creo que a los lectores no hay que traicionarles, porque luego se pueden decepcionar. Pero es que yo creo que más allá de la moda esta, de las sábanas santas, últimas cenas, etcétera, siempre ha habido una fascinación bastante extendida por las catedrales, que va más allá de la moda literaria.

– *También se adelantó a toda una corriente posterior de libros, en el caso por ejemplo de su novela* Luna de lobos, *donde trató el tema del maquis antes que nadie, en los años ochenta, cuando nadie quería mirar al pasado reciente, y la guerra o la posguerra españolas no eran temas de tantísimas novelas como lo son ahora. ¿Por qué sintió la necesidad de narrar aquella historia y cómo fue recibida entonces?*

– Entonces no es que no estuviera de moda, es que estaba penalizado. Pero es por eso mismo, porque yo siempre he escrito lo que quería escribir, conviniera o no. Pero luego he ido descubriendo por mí mismo y también por otros casos de escritores que una cosa es lo que la aristocracia cultural dice que le interesa a la gente, y otra distinta lo que le interesa de verdad a la gente. Cuando yo escribí *Luna de lobos* me pasaba que en todas las entrevistas tenía que andar como justificándome por haber escrito una novela sobre la guerra y la posguerra y recuerdo que todos los periodistas me preguntaban siempre «¿por qué otra novela sobre los maquis?» Y yo decía que eso era lo de menos: maquis,

---

«Una cosa es lo que la aristocracia cultural dice que le interesa a la gente, y otra distinta lo que le interesa de verdad a la gente»

cowboys, son gente que huye y gente a la que persiguen, y hablan del acorralamiento del hombre por el hombre. Hasta que un día ya me planté y a un periodista le contesté «dígame otro título» y, claro, decía «muchas», pero no conocía ninguna porque en realidad era prácticamente lo primero que se publicaba. Estamos hablando de los años ochenta. Y en realidad yo sabía que había otra, una de los años cincuenta que no conseguía encontrar y la he comprado hace poco en la cuesta de Moyano. Se llama *La sierra en llamas*, publicada por la editorial Fuerza Nueva, y está escrita por un guardia civil que perseguía a los maquis por la sierra.

– *La visión sería bien distinta, imagino.*

– Sí, pero ocurre que con los maquis ocurre que hasta los perseguidores sentían cierta admiración o cierto síndrome de Estocolmo con ellos, porque el hombre que, estando perdido, sigue luchando hasta el final, despierta admiración hasta entre sus enemigos, o por lo menos respeto. Y luego había una novela más que tocaba parcialmente el tema porque hablaba de un secuestro que se llama *Testamento en la montaña*. Pero lo que había ocurrido en realidad es que en aquellos años se había estrenado la película *El corazón del bosque*, de Gutiérrez Aragón. Y en España somos muy dados a que alguien toque un tema y pensar que ya está agotado. Imagina cuántas películas hay del oeste americano. Si la Guerra Civil española hubiera ocurrido en Estados Unidos habría millones de películas, hasta un género. Pero lo que pasó con *Luna de lobos*, que yo publiqué en plena movida en el año ochenta y cinco, cuando todo eran colorines y España era un bote de Colón y no sé qué, y de repente fue un *boom*, porque era la primera novela de un escritor desconocido y se vendió muchísimo. A mí no me sorprendió tanto porque ya había hablado con mucha gente a la que le interesaba el tema. Así que *Luna de lobos* fue un fenómeno, un poco como le ocurrió a *Cercas* años después, en una época además en la que ser joven no era un plus, sino un hándicap.

«Si la Guerra Civil española hubiera ocurrido en Estados Unidos, habría millones de películas, hasta un género»

– *¿Y qué le parece que hoy el tema de la guerra, la represión y la posguerra sí generen tantísimos libros, discusiones y revisiones?*

– En España lo que no hay que olvidar nunca, y aquí se quiso olvidar, es que el hecho más importante, lo mires por donde lo mires, ocurrido en los últimos cien años, ha sido la Guerra Civil. Una guerra que dejó un millón de muertos y convirtió este país en un baño de sangre. Y eso tarda muchísimos años en dejar de tener efecto sobre las generaciones. Y la prueba es que en un momento dado, cuando se quiso optar por el silencio y el «esto ya pasó», no fue posible. Porque la gente quiere saber, y quiere desenterrar a su abuelo, etc. Y eso ocurre porque la memoria es como el agua, no la puedes atrapar, acaba saliendo por algún sitio. Y eso está ahí, a pesar de que durante mucho tiempo, por motivos políticos o por puro esnobismo de los años ochenta, se quiso olvidar con un pacto de silencio que nunca puede ser de olvido, porque la memoria no es algo voluntario y recuerda lo que quiere. Y lo de los maquis además tiene el glamour romántico de la gente que lucha sin esperanza y que se mitificó porque se les consideró los últimos héroes de la historia española; tuvo mucha más importancia de lo que la gente cree porque llegó a haber cinco mil hombres por las montañas de España y, como dice Secundino Serrano, fue el fenómeno más importante de lucha antifranquista que existió, mucho más que algunas escaramuzas universitarias que luego se han magnificado y se han llevado al cine. La prueba es que no hay un solo libro sobre el maquis local, comarcal, o general, ya sean libros de ensayo o de ficción que no tenga éxito, porque existe una atracción por todo aquel fenómeno.

– *Años después acabaría conociendo al héroe de su infancia, el guerrillero Casimiro Fernández Arias, que inspiraría aquella primera novela. ¿Cómo fue la experiencia de encontrarse con su personaje, el protagonista de las historias que escuchaba de niño?*

– Fue una sensación muy extraña porque en la época en que escribí aquella novela leí una frase de Norman Mailer con la que me identifico, porque uno cree siempre que está descubriendo el

---

«El hecho más importante de los últimos cien años –y aquí se quiso olvidar–, ha sido la Guerra Civil»

mundo y luego resulta que está todo descubierto, y él dice que todo escritor en su primera novela intenta contar los cuentos con los que le dormían de niño. Entonces yo no pensaba escribir novela, yo hasta entonces había escrito poesía. Lo que quería era escribir un cuento con una de aquellas historias que escuché tantas veces de niño sobre el atraco a una cantina donde este Casimiro mató a un hombre, y que era una historia que me fascinaba porque empezaba siempre con aquello de «una noche bajaron los del monte» y el protagonista era siempre este hombre que además cumplió uno de los requisitos para convertirse en un mito, y es que desapareció, aunque su familia siguió viviendo en el pueblo. A mí en concreto me fascinaba aquella historia entre todas las que contaban porque siempre era diferente y siempre acababa en una ambigüedad. Bajaron aquellos hombres a llenar su saco de comida, llevaban veinte días sin comer, y uno de los hombres que había en aquella cantina estaba borracho, se acercó demasiado, metió la mano bajo la chaqueta y Casimiro le voló la cabeza y ahí se diversificaba la historia, unos decían que iba a sacar tabaco, otros que la cartera, y otros que una pistola para matar a Casimiro que esperó a ver lo que había debajo y le mató. Y esta historia la utilizo yo siempre en los institutos para explicar la diferencia entre periodismo y literatura. El periodismo acaba en la solapa de la chaqueta, y la literatura empieza justo debajo de esa solapa. Seguramente aquella historia, en esa época en que no había televisión, me fascinaba por eso y empezó a crecer en mi cabeza, a mezclase con historias que recordaba y que inventé. Y de pronto un día, en verano, cuando aún no la había acabado, mi padre me dijo «¿sabes quién ha vuelto?». Había vuelto aquel hombre gracias a la ley de amnistía, y fue como si se me apareciera el personaje de mi novela. Se me apareció la realidad. Y vi a un señor, calvo, que llevaba cuarenta años en Francia y hablaba ya medio en francés, que no se sentía muy a gusto porque no las tenía todas consigo en aquel pueblo en que en un bar donde estaba tomando un vino de pronto entra un sobrino de aquel al que había matado. Yo le acompa-

---

«El periodismo acaba en la solapa de la chaqueta, y la literatura empieza justo debajo de esa solapa»

ñé a muchos sitios y recuerdo que era un hombre de pocas palabras, que no sabía racionalizar todo esto. Recuerdo que le puse la película que luego se hizo a partir de la novela y lo único que dijo fue: «ya nos hubiera gustado a nosotros tener esos chaquetones de cuero». Era un hombre incapaz de verbalizar aquella vida que había llevado. Mi padre me contaba que era muy tímido en la escuela, porque entonces era un chaval que, de pronto, con la guerra, se vio convertido en un Billy el niño, en un héroe. Y yo viví con él una escena que parece sacada de una película de Humphrey Bogart. Fue cuando se quedó mirando a unas mujeres que lavaban la ropa y le preguntan «¿y usted quién es?», él responde «un viajero»; «¿y de dónde es usted?», «yo no tengo patria». Luego le preguntó si vivía alguien que, claro, llevaba cuarenta años muerto, así que la señora entonces le reconoció y le abrazó llorando. Y ese fue uno de los momentos más emocionantes de mi vida.

– *Y con su segunda novela,* La lluvia amarilla, *vuelve a tener un enorme éxito, y eso que se trataba de un tema que iba aún más en contra de lo que entonces se llevaba. Era la España de la Movida y usted hablaba del éxodo rural ¿en este caso sí le sorprendió el éxito?*

– Cuando escribí *La lluvia amarilla* el editor estaba esperando un éxito parecido y yo le dije «ojo, que no vamos a vender más de dos mil». Y lo creía, porque pensaba en lo que es la novela: un monólogo de doscientas páginas de un viejo campesino, en un pueblo abandonado, mientras se muere. O sea, la alegría de la huerta, en una época en la que se llevaba la novela urbana, la novela negra, etc. Y de repente, fue un *boom* aún mayor. Es la novela que más satisfacciones me ha dado. La más traducida, la más vendida. ¿Qué es lo que ocurre? Que existe un gran desfase entre los medios de comunicación y los intelectuales y el país real. Y este es un país en el que más de la mitad de la población ha pasado del mundo rural al urbano. De hecho, en alguna entrevista, en plan provocador he dicho que *La lluvia amarilla* es una novela urbana, porque las ciudades crecen a costa de los pueblos.

«Existe un gran desfase entre los medios de comunicación y los intelectuales y el país real»

Y esto es el fin de un mundo y el comienzo de otro. Y lo que ocurrió es que esos veinte millones de personas que abandonaron sus pueblos, vivieron aquel éxodo y sienten esa nostalgia del mundo rural. Se sienten muy identificados con lo que cuenta esa novela. Por eso creo que tú cuando escribes tienes que escribir la novela que te gustaría leer, no pensar en los lectores. La mejor manera de escribir es llegar primero a ti mismo, porque por muy raro que seas siempre va a haber gente que sintonice tu misma frecuencia y que son tus lectores. Y es la única forma de salir de la endogamia que existe a veces entre los intelectuales y en los medios de comunicación.

– *Como dice, el éxito de* La lluvia amarilla *radica en que tanta gente podía reconocerse en esa ruptura con el campo y el traslado masivo a la ciudad. Sin embargo usted nunca rompió del todo –ni en la vida ni en la literatura– con la cultura rural de la que proviene: ¿considera esa una de sus señas de identidad?*

– Sin duda alguna. Igual que decía que la Guerra Civil es el hecho histórico más importante de los últimos años, estoy de acuerdo con Julio Caro Baroja cuando dice que el fenómeno cultural de mayor trascendencia que ha existido en los cinco mil últimos años, el gran cambio desde el punto de vista antropológico y cultural se produjo a mediados del siglo XX cuando las sociedades dejaron de ser agrarias y arcaicas y tradicionales y pasaron a ser industriales y urbanas. Y ese fenómeno nos ha tocado vivirlo a nosotros o en primera persona o en el ambiente. Y yo me entronco en eso. Yo soy una persona trasplantada de un mundo a otro, como millones de europeos, y ahora como millones de africanos, asiáticos, etcétera. Y eso te marca para siempre. No es lo mismo haber nacido y vivido siempre en Madrid, que haber nacido en una aldea de la montaña de León o de Andalucía y pasar a otro mundo. Es que yo he pasado de vivir prácticamente en la Edad Media a la posmodernidad en quince años. Toda mi vida he vivido en medio de grandes turbulencias, del campo a la ciudad, de la dictadura a la democracia, y todo eso te va marcando.

«Yo he pasado, en quince años, de vivir prácticamente en la Edad Media a la posmodernidad»

– *Y en su caso, además, hablamos de un pueblo al que nunca podrá volver porque quedó bajo el agua, anegado por un pantano.*

– Claro, así se hace más evidente la realidad: que el mundo rural ha desaparecido. Es una pérdida radical en mi caso, que de niño vi cómo mi pueblo desaparecía literalmente. Y ahora pueden quedar algunos pueblos, pero no la forma de vida rural. La televisión lo ha cambiado todo y en muchos casos ha sustituido la narración oral por la televisiva, y eso uniformiza mucho.

– *Esa sensibilidad hacia el abandono del mundo rural, la soledad que lo invade y las fórmulas que inventan los que allí quedan para sobrellevarla, se reflejaba muy bien en el guión de la película* Flores de otro mundo, *que firmaba usted junto a la directora Icíar Bollaín. Han pasado bastantes años desde entonces ¿cómo ve hoy el futuro de esos pueblos sin gente, esa otra España de la que a menudo nadie se acuerda y que está casi en peligro de extinción?*

– El mundo rural ha desaparecido, sólo queda su sombra. No se puede resucitar a un muerto. Ahora los pueblos no son más que urbanizaciones, porque la forma de vida ha muerto, ya no hay ni animales, ya no hay vacas ni ovejas y la gente habla igual que mis vecinos de Madrid. Ya no existe ese mundo, tan sólo queda su sombra.

– « *(...) hay recuerdos que permanecen adheridos a los ojos y que rescatan la sensación primera proyectando sobre el paisaje el reflejo de otra luz, arrancándole al tiempo imágenes perdidas, convirtiendo en memoria la mirada y el alma. Quizá porque la nieve sólo es espejo de un tiempo en el que la vida no tenía otros colores que el suyo.*» Lo escribe en un bello artículo titulado «Memoria de la nieve» *¿Qué importancia concede a la nostalgia?*

– A veces me han dicho que soy nostálgico pero no es cierto. Lo que soy es melancólico y tengo muy presente el sentimiento de pérdida. A mí la nostalgia no me parece inteligente, no me gusta porque tiende a engrandecer sólo las cosas buenas del pasado que seguramente no fue tan bueno. Yo no creo que cualquier tiempo pasado fuera mejor, sino al contrario, tan sólo éramos más jóvenes.

«No soy nostálgico, soy melancólico y tengo muy presente el sentimiento de pérdida»

Es como esa serie de *Cuéntame*, que me parece aborrecible, porque despierta la nostalgia de aquellos terribles años sesenta que te lleva a embellecer esa época como si hubiera algo que echar de menos de aquellos años, que fueron oscuros y terribles. Así, si te dejas llevar por eso, también podríamos echar de menos la mili. La nostalgia es como la sacarina que lo endulza todo, por eso es engañosa y no me gusta. Pero melancólico sí soy porque a medida que te vas haciendo mayor «arden las pérdidas», como dice Gamoneda, pero siempre he luchado contra ello a base de humor y positividad, porque si no te ahogas en el pantano de la melancolía.

– Entre perro y lobo, *con esta expresión francesa que define la luz indecisa del atardecer, ha titulado la reciente recopilación de sus artículos periodísticos. ¿Es lo que mejor le define, esa ambigüedad entre la realidad y la ficción, el blanco y el negro, la domesticación y la libertad?*

– Esa expresión es un autorretrato literario. Creo que me define mucho en la manera de ser porque ni soy un lobo estepario que no quiere saber nada del mundo, ni soy tampoco un perro de corral. En la vida, en la literatura y en todo. No sé si los otros me verán igual, pero así me veo yo. A medida que me hago mayor me gusta más Machado, que decía que cada vez tenía más dudas y menos certezas. Y a mí me pasa lo mismo. Tengo una serie de certezas inamovibles, como el rechazo del esnobismo, de la presuntuosidad, de la injusticia... pero luego sobre los matices tengo muchísimas dudas y con la edad se hace uno más comprensivo sobre las razones de los demás. Y de que todo es muy matizable partiendo de la coherencia. Crece la sabiduría y crece el escepticismo, que luego no sirven para nada porque cuando mayor grado de sabiduría y de escepticismo tienes es cuando te mueres (ríe).

– La labor de reunir y revisar los artículos que escribió hace veinte años le habrá llevado a menudo a reflexiones sobre cómo ha cambiado la política y la sociedad de este país desde los años ochenta en que empezó a publicar en periódicos. ¿Cómo valora esas transformaciones?

«Tengo una serie de certezas inamovibles, como el rechazo del esnobismo, de la presuntuosidad, de la injusticia»

– Al releer y seleccionar los artículos de repente me di cuenta de cómo había cambiado España y de lo afortunado que había sido yo al poder dar testimonio de esos cambios y narrarlos.

– *Y, claro, también se ha encontrado de nuevo con usted mismo cuando apenas tenía treinta años, se ha encontrado con sus ideas de entonces ¿ha cambiado mucho Julio Llamazares en las dos últimas décadas?*

– Un artículo es una fotografía del alma, porque en los artículos estás reflejadísimo, desde la elección de los temas al enfoque que les das. Son como espejos en los que te has ido reflejando y que te permiten ver los cambios, no día a día, pero sí en el tiempo. Pero yo creo que en lo sustancial no he cambiado. Sigo estando muy retratado en esos artículos. Me siguen gustando los mismos temas y en lo sustancial sigo opinando lo mismo. Lo cual no sé si es bueno o malo. Lo que sí he ido adquiriendo es por un lado mayor sabiduría, si se puede llamar así, y por otro mayor escepticismo en cuanto que te vas dando cuenta de que los artículos no sirven para cambiar nada, de que nadie convence a nadie en nada. Simplemente sirven, como alguien dijo, para purgar tu alma, tu corazón.

– *Es inevitable preguntar por los géneros a alguien que los cultiva todos, sin embargo el Llamazares-poeta parece pertenecer a otra época de su vida. A pesar de que toda su literatura está impregnada de poesía no ha vuelto a cultivar estrictamente ese género después de sus dos primeros libros de poemas, hace casi treinta años ¿Quién abandonó a quién y, sobre todo, por qué?*

– Yo publiqué dos libros con dos años de diferencia y tuvieron fortuna. Quizá podría haber seguido explotando el asunto, pero entonces sentí que lo que tenía que decir ya lo había dicho, así que escribí tres poemas de un tercer libro y ya no volví a escribir más. Después me metí en la novela y encontré otro filón literario. Luego, hace algunos años empecé a escribir algún poema suelto, cosa que nunca había hecho, y ahora publico esta recopilación de todos mis poemas, algunos anteriores casi de adolescencia, los de

---

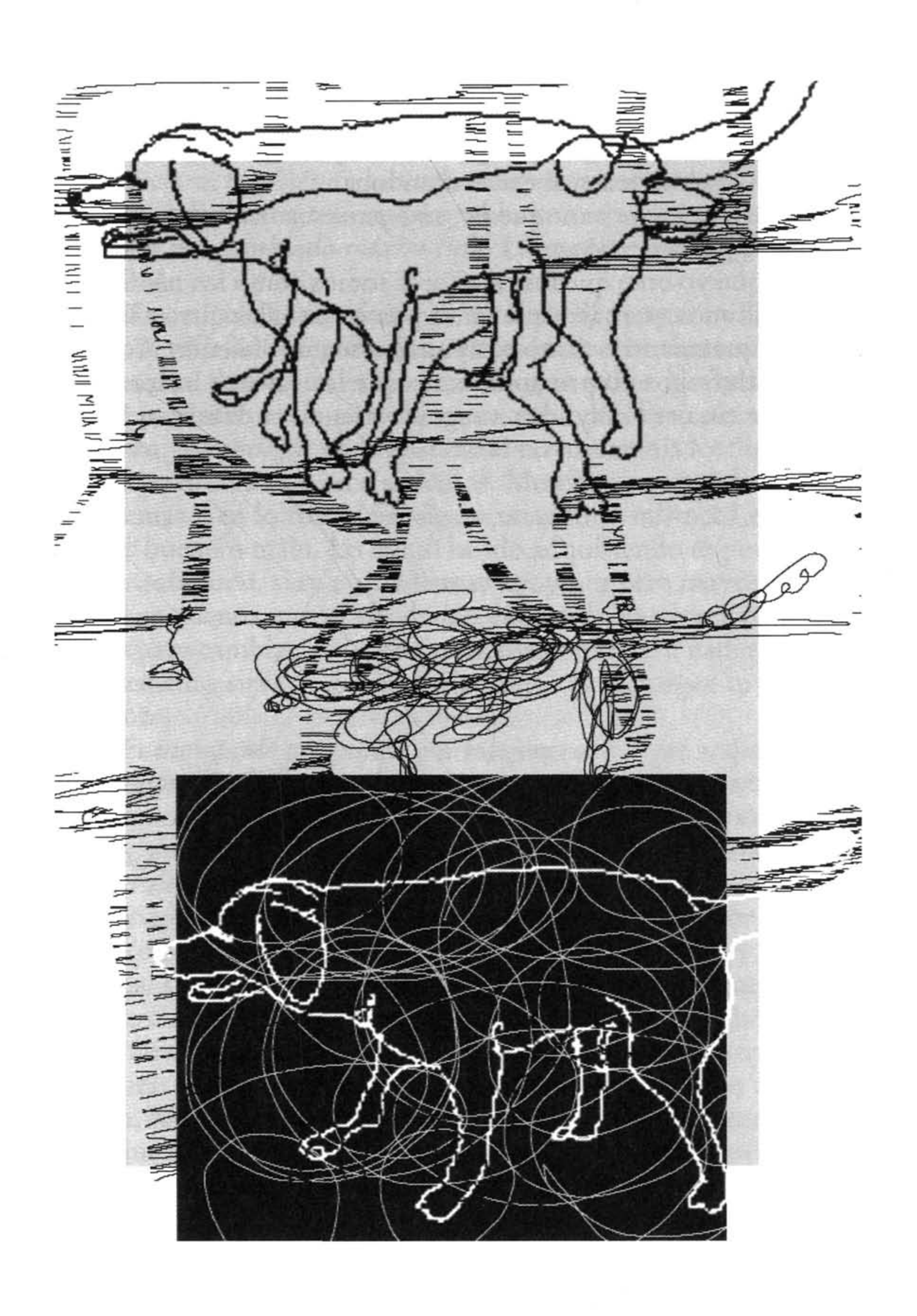
«Me siguen gustando los mismos temas y en lo sustancial sigo opinando lo mismo. No sé si es bueno o malo»

La lentitud de los bueyes, los de *Memoria de la nieve*, y otros quince o veinte poemas nuevos. Así que a todo el conjunto lo he titulado *Versos y ortigas*, porque las ortigas son las plantas que crecen en los huertos cuando se abandonan.

– *Uno no escribe para quedar, sino para soportar el tiempo, ha dicho en alguna ocasión...*

– Es que yo creo que los escritores somos como los náufragos, que escribimos mensajes que lanzamos en botellas que se llaman libros y que mientras tanto te ayudan a seguir viviendo. Yo creo que los náufragos no procuran tanto que les vayan a buscar, sino que sus mensajes les ayuden a seguir viviendo en la isla en la que están ©

«Los escritores no procuran tanto que les vayan a buscar, sino que sus mensajes les ayuden a seguir viviendo»




Biblioteca

Porque los muertos van deprisa

Antonio J. Iriarte

La figura del vampiro hace tiempo que ha trascendido los límites del género fantástico, en la literatura como en el cine, probablemente por virtud de su eficacia alegórica, y resulta notable la habilidad con que el escritor chileno Carlos Franz la emplea en esta su cuarta, y mejor novela hasta la fecha, que sin embargo no pretende ser (o no del todo) una alegoría. El vampiro, como es sabido, es un no muerto, alguien que sin ser, no ha dejado de ser del todo todavía y que, por tanto, en cierto modo limitado se ha sobrevivido a sí mismo, convertido en una especie de doble imperfecto del que fuera en vida.

Con esas asociaciones de ideas juega Franz en su novela, cuya acción transcurre durante el almuerzo y larga sobremesa de dos amigos cincuentones que se han citado en la terraza de un restaurante de moda del Santiago de hoy, después de veinte años sin verse. Su conversación, como suele ocurrir en estos casos, acaba girando en torno al pasado, y al tiempo de su adolescencia y juventud, que coincide con el golpe y los años más sombríos de la dictadura de Pinochet. La novela avanza a golpe de péndulo entre la «dichosa terraza del presente», que da título a varios capítulos, y un episodio misterioso de su juventud que el narrador le refiere a su interlocutor, a raíz de un comentario casual de éste. Cuando trabajaba de taxista nocturno para sufragar sus estudios universitarios, el narrador se volvió a encontrar con quien fuera profesor de literatura de los dos amigos en el instituto, un tal Víctor Polli, al que habían dado por muerto en la represión.

Carlos Franz: *Almuerzo de vampiros*, Alfaguara, Madrid, 2008.

Aunque acaso no fuera él, sino un doble. Este sosias de Polli forma parte de un extraño círculo de personajes, a cual más estrafalario (una puta adolescente, un antiguo cineasta homosexual, un supuesto doctor, una locutora de radio, un abogado y empresario metido en turbios negocios que los manipula a todos), que parecen vivir sólo de noche y fuera del tiempo. Estos vampiros dedican todas sus energías a la juerga y al vicio, y supuestamente, también a la preparación de una gran película en clave de humor que habrá de desvelar el alma de Chile, y cuyo guión tiene que escribir el posible Polli, quien recluta al narrador de amanuense.

Buena parte de la acción transcurre en los años más negros de Pinochet, pero no se trata de una novela sobre la dictadura, aunque el fantasmal Santiago nocturno del toque de queda, a finales de los setenta, se erija en protagonista principal de muchas de las secuencias rememoradas por el narrador. Franz pretende, si acaso, tratar temas locales con una perspectiva universal, y el Santiago que describe, «una ciudad olvidada que se hundió junto con tantas cosas de esos años», podría ser cualquier otra ciudad de ayer, de hoy o de mañana. Piénsese en la ciudad de *El silencio* de Bergman, por dar una referencia, particularmente adecuada en el caso de una novela trufada de citas y alusiones cinematográficas.

Lo esencial para los protagonistas, por contraste con la gente que los rodea en la terraza del restaurante, y que pretende vivir en un próspero y áureo presente felizmente olvidadizo del pasado, es asumir que los mejores años de su vida, los de su juventud, transcurrieron en un mundo y un tiempo horribles, su «mejor época» pese a todo. El reencuentro con el pasado, el aceptar que forma parte integrante de uno y de su presente es tema que Franz ya había tratado en novelas anteriores, como *El lugar donde estuvo el paraíso* (1996) o *El desierto* (Premio La Nación, 2005). En cierto modo, esos supervivientes de sí mismos que son el narrador y su amigo encarnan también una cierta sátira sobre las edades: tan malo es estar a vueltas con la juventud perdida y no vivir el momento, como no querer mirar atrás nunca, ni asumir el paso del tiempo y la carga del pasado. De una forma o de otra, así se acaba siendo un superviviente muerto en vida, un vampiro.

La novela de Franz ofrece además una constante reflexión sobre el lenguaje y su uso. El narrador, se nos dice, nunca llegó a

terminar una tesis sobre «Grosería y humor en el dialecto chileno», lo que da pie, al hilo de sus reflexiones, a continuas acotaciones sobre expresiones dialectales chilenas, o acerca de las diferencias de significado de ciertos términos en el español castellano y el de Chile, lo que, accesoriamente, facilita la lectura de la novela, pese a su lenguaje. Y es que los capítulos «retrospectivos» del libro abundan precisamente en el recurso a una lengua localista, soez y violenta, además de pretendidamente chusca, acaso la única adecuada para describir, con relentes de humor negrísimo, el universo de pesadilla en que el narrador se mueve, recorriendo de noche la ciudad con su profesor duplicado, llevándose sin más de casas particulares, como al amparo de un siniestro poder superior, muebles y enseres acaso destinados a los decorados de la gran película. Por supuesto, al final ni habrá guión ni película, la mayor parte del mobiliario acabará sirviendo para amueblar un hotel de citas, y sin desvelar detalles de la intriga, la vida recobrará su curso aparente y los vampiros seguirán tal vez entre nosotros.

Brillante estilista, dotado de un llamativo sentido del ritmo y de una poderosa imaginación visual, puesta al servicio de la narración de forma tan tremendamente efectista como efectiva, Franz merece que se le preste mucha más atención de la que hasta ahora ha despertado, sobre todo en España (pues en Chile y Argentina ya es un autor casi consagrado). Ahora que lo edita Alfaguara, que va a recuperar asimismo su obra anterior, es de esperar que se imponga también en nuestro país

Pasos hacia la igualdad

Isabel de Armas

El último libro publicado por Rosa Mª Capel Martínez trata de la política seguida por el PSOE en los últimos treinta años en relación con la mujer.

Profesora de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, la investigación de Capel ha generado un considerable número de trabajos que son ya clásicos en la historiografía de género: *El sufragio femenino en la Segunda República española* (1975); *El trabajo y la educación de la mujer en España. 1900-30* (1982); *Mujer española y sociedad: bibliografía. 1900-84* (1984); *Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna* (1994); *Mujeres para la historia* (2004) y, por supuesto, el trabajo que comentamos.

Socialismo e igualdad de género. Un camino común pretende contar la historia de ese camino recorrido por el socialismo y la lucha por la igualdad de género, para impulsar la poderosa y extraordinaria transformación social que ha protagonizado la sociedad española en las tres últimas décadas.

El tema se trató por primera vez en diciembre de 1976, en el marco del XXVII Congreso, en una «Comisión de Estudios Mixta». Tres años después, en el Congreso Extraordinario de septiembre de 1979 se crea el Grupo Federal Mujer y Socialismo, dependiente de la Secretaría General de Política Sectorial. Un paso más se dio en diciembre de1984, cuando en el XXX Congreso, el PSOE inicia la Secretaría Ejecutiva de Participación de la Mujer, que se consolida en los comienzos de 1988, tras el XXXI

Rosa Mª Capel Martínez: *Socialismo e igualdad de género. Un camino común*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 2008.

Congreso. Otro paso importante se llevó a cabo en noviembre de 1990, cuando en el transcurso del XXXII Congreso se crea la Secretaría Federal de Participación de la Mujer. En el año 2000 este organismo pasa por un cambio de denominación y, a partir de entonces, se convierte en Secretaría Federal de Igualdad.

El trabajo de Rosa Mª Capel relata este largo recorrido y cómo la igualdad de género ha ido adquiriendo un papel cada vez más relevante en el proyecto político del PSOE. En el transcurso de casi trescientas páginas podemos ver la razón de ser de la creación del Instituto de la Mujer y, más recientemente, de la Secretaría General de Políticas de Igualdad; la lucha contra la violencia de género; el intenso debate sobre las cuotas, el divorcio o el aborto; la aparición de los Planes de Igualdad; el combate por la paridad en los órganos internos y en las listas electorales o la defensa de la acción positiva para superar la discriminación, entre otras muchas cuestiones.

Ir a las fuentes

Pero Capel pensó que su libro habría quedado incompleto si hubiera obviado referencias anteriores a 1977. Por eso las primeras páginas están dedicadas a recordar la aparición del movimiento feminista y sufragista y su rápida vinculación con el socialismo internacional y, por ende, con el PSOE, desde los primeros años de su fundación, a fines del siglo XIX. Grupos feministas socialistas, minoritarios pero constantes, desarrollan su trabajo reivindicativo y de reflexión en las primeras décadas del siglo XX.

Como decimos, la autora del trabajo que comentamos, no sólo recorre los treinta años de política socialista sobre las mujeres, sino que busca las fuentes de legitimidad histórica, lo que le lleva hasta el año 1879 como punto de partida, seguir con la dialéctica socialismo-feminismo antes de 1939, y finalizar en los más de cuarenta años de periodo franquista hasta el año 1975. Se trata de periodos históricos que Rosa Mª Capel conoce a fondo: desde el artículo sobre las mujeres y la política que Pablo Iglesias publica en *El Socialista* en 1897 hasta el Secretariado Femenino durante los años de exilio socialista pasando por el destacado papel que

jugaron ilustres mujeres como fueron Victoria Kent, Clara Campoamor o Margarita Nelken.

En el transcurso de este largo recorrido se echa de menos alguna alusión, o alguna forma de reconocimiento, a la contribución que tuvieron los grupos feministas no institucionales –los grupos feministas que iban por libre y que funcionaban al margen de la política socialista al no ser partidarios de la doble militancia sino del feminismo como militancia única–, en la conquista de la igualdad.

Hacia la igualdad real

Capel apunta que el camino recorrido hasta el momento no ha sido fácil de recorrer. Señala como especialmente interesante el tema de la cuota del 25% que se convirtió enseguida en una de las acciones positivas con mayor impacto social de toda nuestra historia democrática y de las que más debate suscitó, lloviéndole las críticas desde sectores muy diversos, entre los que se encontraban el principal partido de la oposición, Alianza Popular. La aplicación de la cuota en los años inmediatamente posteriores a su aprobación tuvo distintas consecuencias. De una parte, se convirtió en un tema identificable con la política socialista en lo que atañe a las mujeres y obligó al resto de los partidos a posicionarse al respecto. Alguno, como Izquierda Unida (IU), la incorporaron; otros, como el recién refundado Partido Popular (PP), la criticaron aunque empezaron a incrementar la cifra de mujeres en sus listas y cargos. De otra parte, la mayor presencia femenina en cargos institucionales permitió a muchas socialistas desarrollar tareas en ámbitos específicos de su interés, hasta entonces no muy frecuentados. Por último, influyó de manera importante en el aumento de afiliadas al PSOE.

La autora de este libro nos recuerda que otro paso fundamental hacia la igualdad ha sido el de la presencia paritaria de las mujeres en los órganos de representación y de la toma de decisiones. «El próximo siglo –dice uno de los textos socialistas del XXXIII Congreso Federal–, debe ser el siglo de la democracia paritaria: que no haya ni más del 60% ni menos del 40% de hombres o de

mujeres en ninguno de los órganos de poder o de representación política». El contenido de este texto se hizo realidad cuando el Presidente del Ejecutivo y Secretario General del PSOE, José Luis Rodríguez Zapatero, constituyó el primer Gobierno paritario de nuestra historia y uno de los pocos del mundo. Sin embargo, a pesar de estos pasos gigantescos, las militantes socialistas siguen pensando que son insuficientes , dado que, este gobierno igualitario dirige una sociedad donde persiste la discriminación entre los sexos, a pesar de lo establecido al respecto por la Constitución española, la Convención de las Naciones Unidas y el Tratado de Ámsterdam de 1999. La violencia de género, la discriminación salarial, la desproporción en las pensiones de viudedad, el mayor desempleo femenino, la todavía escasa presencia de las mujeres en puestos de responsabilidad política, social, cultural y económica, o los problemas de conciliación entre la vida personal, laboral y familiar muestran cómo la igualdad plena, efectiva, entre mujeres y hombres, es todavía hoy una tarea pendiente que precisa de nuevos instrumentos jurídicos. Las cifras cantan, y es suficiente citar, a modo de ejemplo, que la población activa femenina actual presenta una tasa de ocupación inferior en veintidós puntos a la masculina, el paro, en cambio, es sensiblemente superior; los salarios percibidos son, por término medio, un 28% inferiores y el abandono de la actividad laboral por razones familiares presenta una ratio de 1 hombre por 27 mujeres. En los Consejos de Administración de las empresas que conforman el IBEX 35, la presencia femenina se reduce al 2,5%.

Nadie puede negar hoy que en los países occidentales democráticos la igualdad ha sustituido a la discriminación y la libertad a la sumisión como principios articuladores de las relaciones personales, familiares y sociales. Sin embargo, tal y como afirma Capel, llegar hasta aquí no ha sido un camino de rosas, por las fuertes resistencias que frenaban el avance, sobre todo cuando se trataba de generalizar el reconocimiento de esos Derechos Humanos a la mitad femenina de la población. «En este caso –escribe–, el arraigo de los modelos de conducta patriarcales en el consciente e inconsciente colectivos ha supuesto, aún supone, una importante dificultad añadida. Por ello, conseguida la igualdad de los sexos a nivel normativo y legal, el reto de convertirla en una

realidad cotidiana exigía algo más que políticas de acción positiva».

A Rosa Mª Capel no le cabe la menor duda de que estas políticas han sido y son necesarias para facilitar que las españolas gocen de los derechos al mismo ritmo que los españoles; para romper con la inercia inveterada del control del poder por los hombres, y para alcanzar una masa crítica de mujeres en estas esferas que les permita hablar con voz propia. Y, en consecuencia, concluye: «Pero una vez conseguido esto, hay que ir más allá; hay que llegar a la raíz de los problemas que aún dificultan la aplicación plena de los Derechos Humanos a todos los ciudadano sin distinción de sexo; una raíz estructural que, por tanto, requiere soluciones estructurales».

La autora de *Socialismo e igualdad de género* está profundamente convencida de que en esta lucha tienen mucho que decir, que hacer las propias protagonistas, y entre ellas las mujeres socialistas. Comprometidas todas en la tarea de luchar contra la discriminación y la desigualdad, éstas cuentan con su inserción en proyectos de progreso y con estructuras específicas desde donde desarrollar una acción modificadora de las instituciones.

Tenemos en las manos un libro, ante todo y sobre todo, optimista y esperanzado



Calor

Juan Marqués

Manuel Vilas (Barbastro, 1962) tuvo que visitar *El cielo* (Barcelona, DVD, 2000) para encontrar su voz, el inconfundible tono que después vivió su *Resurrección* (Madrid, Visor, 2005) y ahora ha vuelto a ascender en forma de Calor (Madrid, Visor, 2008). Los tres primeros libros del autor, publicados a lo largo de los noventa, quedarán como testimonios de una búsqueda, de un tantear, de un acercarse paulatinamente a la que parece que va a ser la poética definitiva de Vilas, para regocijo de los que conectamos inmediatamente con ella, y que lo convierten seguramente en el mejor poeta aragonés de hoy (aunque los hay tan buenos como David Mayor, Fernando Sanmartín, Ángel Gracia, Sergio Algora, Ignacio Escuín Borao, Jesús Jiménez Domínguez o –por qué no– Enrique Bunbury, Santiago Auserón, Eva Amaral, Carmen París o «Kase-O», sin olvidar los magníficos poemas que Ismael Grasa incluyó en Nueva California –Zaragoza, Xordica, 2003–).

«El último hombre» y «El nadador» fueron y siguen siendo dos gloriosas parcelas de *El cielo*, protagonizadas ya por ese personaje ocioso, viajero y observador que venía a encarnar una versión contemporánea de ese hombre casi omnipotente al que Walt Whitman llamó «Walt Whitman» en sus versículos: alguien que deambula por todo tipo de paisajes clamando por la belleza y la bondad de la vida, anunciando un mundo ordenado en su variedad, consolador en su sufrimiento, hermoso en su ebullición. No en vano, en *Resurrección* leímos cómo algunos de los mejores poemas (el ya casi mítico «Audi 100», por ejemplo, o «Autopista de San Sebastián») daban cuenta de los pasos de un «Manuel Vilas», así nombrado, tocado con el don de la dicha, de una ale-

---

Manuel Vilas: *Calor*. Madrid, Visor, 2008.

gría generosa, desbordante y no poco desengañada. Cierto que su «hábitat» era el de los prehistóricos pero postmodernos desiertos de la provincia de Zaragoza, las gasolineras derretidas por el sol, pueblos con más letras en su nombre que habitantes... y no el de la exuberante América de cóndores, esclavos y primeros rascacielos, esa América total en la que el infeliz Walt Whitman puso a explorar y cantar al semidiós «Walt Whitman» en uno de los poemas más grandiosos, y profundamente humildes que se hayan escrito nunca (pues, como ha creído hace poco Rafael Cadenas, «Whitman se canta a sí mismo como hombre, no como ego» –en *Habla Walt Whiman*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 15–). «Llevo a Walt Whitman en el corazón, en el gigantesco corazón», se lee en el último poema de *Resurrección* («Nueva York»: p. 118).

La voz poética de *Calor*, una vez más, exalta los placeres (y también los vicios, sin sombra de puritanismo) para celebrar la vida, pero si en *El cielo* había cierto espacio para la reflexión moral de estirpe humanista, la intención última de *Calor*, como admite sin problemas el propio poeta, tiene mucho más que ver con un contenido de sabor político. Un revelador episodio de la guerra de Irak («Walking On The Wild Side»), una iconoclasta y corrosiva crónica de nuestra última boda real («La lluvia») y referencias a los conflictos domésticos («Amor mío»), el calentamiento global («Aire Nuestro») o el grotesco precio de la vivienda («El Comulgatorio»), conviven con un suicidio rescatado de las bodegas de la memoria del autor («1985»), la despedida al padre fallecido («El Crematorio») y una sentida elegía a un fiel coche acabado («HU-4091-L»), o con poemas más desatados y errantes como «Los chicos están bien» y «Mazda 6» (que son, a mi juicio, los dos mejores textos del libro). Son sólo catorce poemas largos (la mitad de ellos en una prosa que es, curiosamente, superior a la de los libros en prosa de Vilas) en los que también hay páginas que dan la voz a un plutócrata envilecido y nihilista monologando en navidad («Ninguna revolución a la vista. Ninguna clase social tratando de salir de la mugre. Esta mugre inmensa. No hay fusilamientos de tiranos. No hay ni tiranos. No hay violaciones de las hijas adolescentes de las reinas neuróticas. Hay presidentes de comunidad de vecinos. Este aburrimiento universal. La gente cumple cuarenta

años y luego cincuenta. Y luego se mueren y es como si nunca hubieran estado vivos. Ricos y pobres, vivos y muertos. El Mal me calienta el estómago»: «El árbol de la vida», p. 17) , un canto a la «Fraternidad» (voluptuoso y torrencial en su conciencia del dolor: «Todo cuanto viene de los hombres, la guerra, la enfermedad, la ciencia, el amor, la historia, los cosméticos, los bañadores, yo lo amo»: p. 22), un cuento sobre un control de «Alcoholemia» que se complica, o perifrásticas reflexiones sobre la «Cocaína» y el «Sida» (que serían, tal vez, los poemas menos inspirados del conjunto).

«El calor es enemigo de la civilización, / dijo Nietzsche, y estaba pensando en España», leemos en «Sida» (p. 32), y al filósofo alemán iba dirigido el primer poema de *El cielo* («estoy aquí, en una habitación, / frente a tus miles de palabras, palabras en las que nadie cree, / palabras destrozadas, que me servirán, si las recuerdo bien, / para que me den una plaza en colegio de provincia / de España, país que no te dignaste –tus razones tendrías– / conocer, atravesar, tocar como se toca el cuerpo de la vida. / Al fin y al cabo, no figuran genios de España / en este temario de filosofía»: «Cien años después», p. 13), en una alabanza que tenía mucho de anuncio, de declaración de intenciones. A partir de esa página Manuel Vilas reinventaba su poesía y la lanzaba hacia un vitalismo descarnado, poderoso y libérrimo, un canto a la gloria de la existencia a partir de sus miserias, del caos, del ser consciente de la fecha de caducidad del futuro. Ya que parece que no nos queda sino aguardar el apocalipsis, los protagonistas de la poesía de Vilas apuestan por entregarse a los regalos de este mundo (los placeres del cuerpo, fundamentalmente: la comida, el alcohol, el sexo, la música, las drogas, la velocidad, el sol sobre la carne...), pero también al altruismo, la generosidad, el amor. En *Calor*, sin embargo –y como apunta Luis García Montero en la contracubierta– la carga de crítica social está algo más acentuada, más afilada. El hedonismo sigue siendo protagonista, pero convive con temas de actualidad que, en su sola mención, ya son protesta. Habrá quien se enfade creyendo que Vilas frivoliza con asuntos tan serios como la guerra, la violencia doméstica, los accidentes de tráfico o la macroeconomía criminal, pero creo que ese lector no habrá comprendido que ése es el modo que ha

encontrado Vilas de denunciar: un modo antisolemne, irónico, gamberro y relativamente desenfadado (pero no exactamente lúdico), y está por demostrar que esa vía no es más eficaz que la de la presentación fría, cruda, directa, de nuestros principales problemas comunes.

Otro indicio de esto: en *Calor* se habla mucho menos de literatura que en *El cielo* y *Resurrección*, que rebosaban nombres de escritores (en el estupendo poema «Michaux», por ejemplo, cenaban inolvidablemente Joyce y Hemingway) y referencias intertextuales, bien en forma de exergos, bien de préstamos. El nuevo libro prescinde de esa carga culta, continua y explícita en los otros, y se fija más en lo que nos rodea. Ya se ha dicho que se cita a Nietzsche, y además se menciona a Virgilio, Faulkner, Dante, Kafka, Dostoievski o Rubén Darío, hay títulos que remiten a Lou Reed y Baltasar Gracián, laten ecos del *Poeta en Nueva York* (...«las calaveras, los teatros»...: p. 46) y de la historia del rock, se actualiza el tópico del *Ubi Sunt* en un poema a la muerte del padre («Y mis ganas de amar, ¿qué fue de ellas?»: p. 54)..., pero poco más. También lo aconsejaba Whitman: «No hacer citas ni referencias a otros escritores» (ver *Habla Walt Whitman*, cit., p. 77 –y no se me escapa la paradoja de estar citando convincentes citas contra las citas–). La cita general de *Calor* es del grupo de rock The Who («I ain´t gone away yet», dice, y se traduce después en p. 53, dentro del poema «Los chicos están bien», título y espíritu procedente del tema de The Who «The Kids Are Alright», presente además en «Alcoholemia» y ya utilizado hábilmente por Vilas en un encuentro de poesía joven en Zaragoza que después dio el fruto de una buena antología homónima, publicada por la editorial Olifante en 2007, donde figuran, efectivamente, algunos de los que mejor están –en lo que a la poesía se refiere–: Luis Muñoz, Lorenzo Oliván, Carlos Pardo, Elena Medel, Martín López-Vega o los ya aludidos David Mayor, Ángel Gracia y Jesús Jiménez Domínguez).

Todo parece, entonces, en su sitio, en la poesía de Vilas, en esa voz inflamada, en ese positivo afán de totalidad. El protagonista del mundo es el sufrimiento pero hay que sentirse bendecido por la vida («no quiero ponerme grave, no quiero ponerme triste; lo que quiero es ser feliz»: p. 39). Ése es el mensaje principal que

«Manuel Vilas» comunica a los alumnos de un instituto del extrarradio de Zaragoza en «Mazda 6» (p. 27): «Les dijo a sus chicos que tenían que estar contentos de estar vivos. / Repitió el verbo estar, sí. / Que el hecho de estar vivos era grande, / nada había tan grande como eso» ©

Los sueños de Alí Chumacero

Rafael Espejo

La poesía mexicana contemporánea comienza a ser menos desconocida entre nuestros lectores gracias al empeño de editoriales como Visor, F.C.E. o Pre-textos. Resulta cuanto menos curioso que, inmersos como estamos en la era de la globalización –con sus foros de debate en tiempo real, su superávit de congresos ecuménicos, sus revistas digitales, etc.–, sigan quedando secretos por descubrir en el panorama literario. Y el caso que ahora nos ocupa es un ejemplo de justicia, el de un poeta que en su país es todo un referente y que aquí, sin embargo, aún no había engrosado nuestro catálogo editorial. Tengo, por lo tanto, el privilegio de poder diseccionar una obra inédita a este lado, más cuando el encargo que en su día se me hizo de prologar el presente volumen se vio frustrado por ciertos condicionamientos comerciales ajenos a mi voluntad y a la de Pre-textos. Por cuestión de espacio, sin embargo, no puedo aquí desarrollar el estudio riguroso que la obra merece, sino acaso esbozar una aproximación divulgativa y, en la medida de lo posible, ecuánime. Espero que el lector exigente sepa disculpar esta obligada metodología.

He dicho poesía mexicana y no sé muy bien a qué me refiero. Será, me excuso, una consecuencia de ese desconocimiento –o conocimiento parcial, segmentado– de cuanto se está escribiendo allende los mares, pero en cualquier caso me falta perspectiva para reconocer desde lejos las tradiciones recientes, las nuevas poéticas nacionales. Yo preferiría hablar de un carácter hispanoamericano, de un estilo hispanoamericano en consonancia, además, con su momento histórico (del mismo modo que el Romanticismo, o el

---

Alí Chumacero: *Páramos de sueño (antología poética)*, Pre-textos, 2008.

Barroco, o las vanguardias no son propiedad de un sólo país, ni siquiera de una sola disciplina artística, sino del espíritu de toda una época). Las fronteras nacionales en Hispanoamérica resultan más arbitrarias, si cabe, que las del resto del mundo por sus recientes constituciones (sus países apenas cuentan con un siglo de señas de identidad), y tanto los orígenes como la expresión de una cultura no se votan, se van haciendo despaciosamente de tiempo e intrahistoria, sobre todo porque la cultura no es sino una interpretación particular del tiempo mismo, aquellas manifestaciones humanas que relatan –o ilustran– la constitución de un pueblo. Siguiendo estas pautas sí podría distinguir a grandes rasgos la poesía hispanoamericana de, por ejemplo, la española, anteponiendo a los cánones más o menos ortodoxos de ésta la voluntad dispersa de aquella: casticismo vs. cosmopolitismo, tradición vs. modernidad. Pues bien, de ese ámbito totalizador donde lo europeo –lo viejo– confluye con lo americano –lo nuevo– procede Alí Chumacero (Acaponeta, Nayarit, 1918). Y sin embargo nada tiene que ver con sus propias raíces si lo simplificamos así, pues a fin de cuentas cada poeta es una persona, y cada persona un mundo. El suyo, desde luego, está determinado por sus contemporáneos, pero no por una tradición exclusivamente mexicana, como intentaré aclarar en seguida.

Tres son los libros publicados hasta la fecha por Chumacero: *Páramo de sueños* (1940), *Imágenes desterradas* (1948) y *Palabras en reposo* (1956). Y en este sentido me parece muy sintomático que el autor haya elegido el de su primer poemario como título global, pues ya desde sus inicios registra unos principios estéticos que, al margen de su paulatina madurez, apenas varía en las siguientes entregas. Eso quizás explique lo pausado y breve y concentrado y truncado de su producción: una vez explorado el camino del lenguaje al mundo, el poeta deja de sentir la necesidad de explicarse las tres o cuatro inquietudes –no más– que previamente le empujaban a escribir. Así, la colección de poemas que nos presenta Pre-textos podrían perfectamente pasar por un único libro compacto y homogéneo, pues –repito– la trayectoria de Chumacero es de las más regulares que conozco. No digo estática, sino conocedora de sí misma, convencida. Para evitar que una visión panorámica difumine los detalles del paisaje, iré por partes.

Páramo de sueños, escrito con 25 años, trae ecos de sus coetáneos (Villaurrutia y Gorostiza, sobre todo) como también del lirismo endecasilábico de los clásicos españoles (desde Garcilaso hasta Cernuda sin atajos) o de voces auténticamente hispanoamericanas –según intenté explicar antes– como Huidobro. El libro, tras dos poemas pórtico que funcionan como anexos, a modo de introito, se divide en dos partes: «Páramo de sueños» y «Amor entre ruinas». El elemento que las distingue es meramente anecdótico, pues por mucho que en la primera parte se aborde la vacuidad de la vida ante la garantía de la muerte, el sentimiento que late de fondo no varía sustancialmente cuando le llega el turno al amor: un amor onírico y, paradójicamente, existencialista, un amor donde vale más la irrealidad del deseo o del recuerdo que la fugacidad del presente, ese ente inasible:

ANTES que el viento fuera mar volcado,
que la noche se unciera su vestido de luto
y que las estrellas y luna fincaran sobre el cielo
la albura de sus cuerpos.

Antes que la luz, que sombra y que montaña
miraran levantarse las almas de sus cúspides;
primero que algo fuera flotando bajo el aire;
tiempo antes que el principio.

Cuando aún no nacía la esperanza
ni vagaban los ángeles en su firme blancura;
cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;
antes, antes, muy antes.

Cuando aún no había flores en la sendas
porque las sendas no eran ni las flores estaban;
cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas,
ya éramos tú y yo.

(p. 23)

Una misma obsesión, por lo tanto, enhebra todo el poemario: si bien el amor está dotado para justificar su vida, la sombra de la

muerte, siempre acechando (y cada vez desde más cerca), es la única certidumbre del hombre, tan poderosa que nubla cualquier amago de felicidad o plenitud. Así, *Páramo de sueños* se torna un libro oscuro, irremediablemente fatalista, tan íntimamente trágico que la realidad acaba por fundirse con los sueños, por lo común deprimidos ante la impotencia. El ser humano es pequeño, no puede hacer nada por salvarse. Sólo la belleza (en este caso doliente) puede dignificarlo, y esa es la empresa de los poemas aquí compilados:

«En espejo de sueños estoy junto a mí mismo
y mi imagen se asoma alargando los brazos,
buscando asir lo inasidero,
lo que dentro de mí resuena
como sombra apresada en las tinieblas
que quisiera hallar una luz
para poder nacer.
Estoy junto a la sombra que proyecta mi sombra,
dentro de mí, sitiado,
intacto, descansando leve
sobre mi propia forma: mi agonía,
y en vano quiero ya cerrar los ojos,
dejar los brazos a su propio peso
o que el agua del silencio lave mi cuerpo,
pues ya mi sueño frente a mí me nombra,
ya destroza el espejo en que se guarda
y reclina su voz sobre la mía:
ya estoy frente a la muerte».
(pp. 13-14)

«Espejo», «cristal», «agua», «sueño», «rosa», «olvido», «mar», «pecho», «muerte», «ángel», «soledad», «sangre», «ojos», «carne», «sombra», «tumba», «corazón», «cadáver», «amor», «pensamiento», «tinieblas», «ahogado»; son palabras que se repiten, casi sin excepción, en cada poema. La atmósfera del libro se cierra en torno a ellas, y el mundo queda así imantado por su propia gravedad. Lo solemne, entonces, de los sentimientos expuestos y la reincidencia de su formulación –en contenido y forma–,

contribuye a que el poemario parezca estar nutrido por variaciones de un mismo poema. El tono es el mismo en un canto a la muerte que en una elegía cósmica, el ritmo (fiel al endecasilábico) repite la liturgia (casi dogmática) de la desesperanza, el campo semántico se pliega sobre sí mismo; digamos que los procesos de aleación de las distintas emociones quedan definidos desde el principio, y si a esto sumamos que el 'yo' poético es más un accidente –una necesidad de género– que una presencia activa, el hermetismo resultante exige dones al lector, que tendrá que afrontar una poesía sin color, sin apenas plasticidad, puramente cerebral.

No quiero con lo anterior sugerir que *Páramo de sueños* sea un libro poco comunicador, sino todo lo contrario: empeñado en levantar nubes grises sobre la conciencia, éstas acaban por tomar más peso del recomendado para su levitación, y acaban por bajar a ras de suelo, nublándolo todo, confundiendo sus tinieblas sobremanera. Con perfecta imaginería, con sus giros irracionales, con esa suerte de surrealismo uniformado, con su virtuosismo concéntrico, en fin, quizás Chumacero se incapacita para despertar asombro en sus lectores, pero lo hace adrede: a él le interesa un interlocutor inteligente, adiestrado. Rehúsa conscientemente de la figura del poeta popular (tanto en las fórmulas como en los mensajes, si es que en verdad son cosas distintas). Pero no sería justo catalogar por eso el libro como sólo apto para intelectuales, filólogos o poetas, porque tampoco es culpa de la música que haya sordos.

En *Imágenes desterradas* se repiten métodos e imaginario: la musicalidad clásica, el ritmo melódico (a pesar de sus recurrentes hipérbatos y encabalgamientos), la desolación como único paisaje, el clima fúnebre, la imperfección del amor, el tiempo inexorable, la impotencia de la memoria, etc.

Dividido también en dos partes, *Imágenes desterradas* juega con el tiempo, por lo que de algún modo la ficción se venga de la realidad invirtiendo los roles. Así, «Tiempo desolado» y «Tiempo perdido» son los títulos de sendos bloques, buscando el primero una aproximación racional al concepto y orbitando el segundo en torno a los sentimientos universales que despierta la muerte, único depredador del ser humano. La división, no obstante, es prescindible al espíritu global del libro, y responde menos a la

codificación de los poemas que a una ordenación superficial de intenciones:

Pero esta mano que su pelo tuvo entonces
mientras mi aliento hacía su aliento anochecer;
y el pañuelo verónica a su rostro,
guardián celoso de su imagen húmeda
si por las calles íbamos, solos en la ciudad;
y sobre todo aquel tumulto que su palabra era,
bajo mi lengua detenido eternamente, pálido
invasor de los símbolos, música ardida
que equilibra la flor del pensamiento,
en ráfagas de sombra hoy viven,
en muda calma claman su soledad vencida,
como ahogados fantasmas levantan su desvelo
sobre el misterio de la tierra, abandonándose
al recuerdo anegado con su ausencia.

(p. 56)

Porque, más aún que en *Páramos de sueños*, el hermetismo es la piedra angular de este poemario. Al poeta sigue sin interesarle que su obra se espolee a las masas; prefiere que se eternice, que su palabra perdure ajena a modas y localismos. Quizás eso explique su reticencia a ofrecer la realidad desnuda; y, si bien coquetea con el realismo, éste aparece siempre tamizado por un filtro personalísimo que lo distorsiona, volviéndolo irreconocible. En otras palabras: el objeto de los poemas, por cercano, se vuelve íntimo, se interioriza tan hondo que esa intimidad extrema desacredita cualquier atisbo de conciencia colectiva, perdiendo el lenguaje su don democrático en favor de la expresión genuina. Y ese revestimiento de la palabra es el único medio que proporciona a Chumacero su antorcha, sólo así se siente, como parece desear, individuo portador de universalidades. Esa es su liturgia.

Así, si una cosa es lo real y otra bien distinta su canto, no es de extrañar que el yo poético se diluya en el texto sin referente ni correlato. Al contrario, los poemas parecen redactados por un autor omnisciente que, si bien habla en primera persona, jamás interviene. Los poemas –sobre todo los extensos–, más que escri-

tos por ese yo, parecen sucederle, quizás en consonancia con el tema de que se nutren: el tiempo, la contemplación –pasiva pero juiciosa– del tiempo, sus conclusiones emocionales. Dan así la impresión de cosmos indolente y cerrado, de instantánea mental de algo que, sin ser rigurosamente, existe, nos guste o no. Y el axioma es trasladable de las partes al todo.

La última de sus publicaciones, *Palabras en reposo*, constituye su obra más personal. Desechados en gran parte la ornamentación cuasi modernista y el lenguaje ultra pulido, aquí los poemas se presentan desvelados, sin aquel efecto de tiniebla que enrarecía el objeto poético en las entregas anteriores y obligaba a la relectura para hacer pie. Ahora los poemas, lejos de ser áridos, tienen un especial flujo interno que sí se transfieren de pleno al lector.

Desde la primera parte, «Búsqueda precaria», Chumacero aborda temas que no había tratado –o lo había hecho someramente– en sus libros anteriores, como el religioso. Así, en 'Responso del peregrino' (pp. 61-65), por ejemplo, las referencias bíblicas se multiplican, el lenguaje va y vuelve del camino de Damasco a la «virgen tempestad», del «día del estupor en Josafat» a la isla de Pathmos, tornándose el texto por momentos en apocalíptico (en el sentido etimológico de la palabra). Pero junto a esta nueva variante temática, encontramos también los *leit motiv* de su poesía, los que nos la vuelven ya indudablemente familiar: el recuerdo (que desfallece), la sensualidad especulativa, la muerte, el olvido, etc.

Aunque quizás, más que todo lo anterior, el aspecto novedoso que ofrece la entrega sea la rendición del poeta ante la cotidianeidad. Sucesos en apariencia intranscendentes como un regreso a casa, una despedida, el recuerdo casual de una persona, etc. son ahora, sin escrúpulos –aunque también sin fuegos artificiales–, la víspera del poema, su anunciación, la anécdota que le sirve a Chumacero para adentrarse en la reflexión solemne o las emociones intelectualizadas (que son, a fin de cuentas, el lugar natural de su poesía). Se trata, pues, de una concentración que se desborda convirtiéndose en mirada contemplativa y sublimada; mirada que, si bien enriquecedora del poema, es también disfraz en sí misma. No es el caso de ilustrar o concretar con pasajes (ésta es una percepción global, ni siquiera una evidencia), pero lo cierto es que esta

«nueva poesía» se acerca a las causas de todo lo que nos encarna íntimamente, y posibilita al tiempo el dibujo de paisajes (urbanos, naturales o humanos) que antes no tenían cabida en su poética:

De la ciudad asciendes nubes, humo
en olas de perdón
sobre un ayer morado, emblema de los hombres
que al sobrio desertar del cigarrillo
a la oficina asisten,
ajenos a estos días perdidos en el campo.

Ojos de lince contra el lince, el cazador
salió de madrugada:
iba a caballo la violencia al monte
imaginando bestias, vides que la embriaguez
añoran, moribundo
asido a la obediencia de su origen.

Triste morir sin hijos, el espejo
sucumbe a olor de sílabas
y ayes infantiles que nadie abrió en la boca
aunque su luz miráramos flotar
en desamparo: símbolos
del ser, puñales bajo inútil redención.

La mano al descender con la navaja ahuyenta
el mal del rostro, vence
edades y palabras y destruye
la huella sudorosa del alquilado amor:
oh, la mujer que al lado
está balanceándose en la hamaca.

Luego un paseo al río, a preparar
la noche y distraer
el sueño o la embriaguez latiendo entre las manos,
y al retorno escribir furtivamente
a quien espera lejos:
«El pueblo es sucio, en ti descansa la verdad.»

Gracia que al pez evade y precipita en ciénaga,
mañana en la oficina
el campo y la mujer desertarán
del alma: el héroe encenderá su cigarrillo,
absorto en la sospecha
de no haber conocido el más allá.

(pp. 86-86)

El rigor de la palabra poética (a pesar de la economía lingüística a la que somete al verso) sigue siendo pilar, pero de algún modo la ductilidad del nuevo registro disimula en parte ese tenaz ejercicio de adiestramiento de la métrica, y la musicalidad fluye espontánea, o casi. Es éste un rasgo de poeta maduro: hacerse entender con palabras que parecen naturalmente avenidas, cuando la verdad es que detrás de esa aparente sencillez hay un arduo trabajo de orfebrería. Su mundo, en fin, se abre en significados justo en el momento en que el poeta se retira. No diré que se reinventa en su última entrega, pero sí es cierto que, alcanzado el final de su primera senda poética, ante un cruce de caminos que bien podría haber conducido su obra por derroteros difícilmente sospechados una década atrás, Chumacero opta por la mudez. Por un silencio que viene a remachar lo ya dicho: si no hay nada nuevo que decir, a qué repetirse. Mejor dejar esas palabras en reposo.

Añade esta colección, a modo de estrambote, dos textos inéditos en libros. Si bien son insuficientes para insinuar un regreso, sí que aclaran que, en caso de que se produjera, no cambiarían demasiado las cosas: su poesía seguiría siendo suntuosa, opaca pero refulgente, enigmática, amatoria, profana. Se mantiene en ese estado de soledad multitudinaria, de compañía de la soledad «Cuando ni el brazo alcanza a tocarse a sí mismo» (p. 95) C

Sacrificiales

Ramón Cote Baraibar

Uno de los aciertos de la colección de poesía de la Universidad Nacional de Colombia fue haber publicado en el 2004 *Oración del impuro*, libro que reunía la obra del poeta Rómulo Bustos, nacido en 1945 en Santa Catalina de Alejandría. En ese volumen, como complemento final, aparecía por primera vez *Sacrificiales*, libro que ahora reedita en solitario la editorial madrileña *Veintisiete letras*, y que cuenta con un prólogo de Samuel Serrano.

Si existe la llamada «justicia poética» la debemos aplicar acertadamente con este libro, pues hace «justicia» a un libro que está llamado desde ya a ser una referencia obligada en la producción poética colombiana del siglo XXI.

Rómulo es dueño de una voz que se reconoce, se distingue desde lejos por su timbre un tanto panteísta, por un cierto desleimiento, siendo al mismo tiempo una auténtica voz que no ha renunciado a cantar las cosas de su tierra, ya que gracias a su privilegiada observación ha sabido extraer en lo cotidiano y de su entorno misterios y bellezas universales.

«Escribe sobre lo que te rodea» dijo alguna vez el gran Raymond Carver, enseñanza que aplica a cabalidad Rómulo Bustos para quien lo que lo «rodea», tanto en el plano sensorial como en el plano intelectual, está en conexión con algo trascendente, inasible, de allí que la naturaleza sea un espejo y a su vez una imagen de algo superior, simbólico. Así lo deja consignado el propio poeta en el poema «Estación de la sed»:

El ojo se deja habitar por la luz
La luz entra en él como en su casa
Y allí se aposenta y edifica
El fuego de sombras del mundo.

Rómulo Bustos Aguirre: *Sacrificiales*. Editorial Veintisiete Letras, Madrid, 2008.

Hay momentos en la vida de un poeta en el que éste entra en plena posesión de sus poderes. Este, me parece, es el caso de Rómulo Bustos quien con *Sacrificiales* nos entrega un libro de una madurez incontestable, pero al mismo tiempo escrito con una maestría realmente estremecedora, y donde se observa un elemento muy poco frecuente en la poesía colombiana: la ironía.

Leyendo este libro parece que los poemas le «suceden» y los escribe sin ningún obstáculo, sin ninguna dificultad, convencido, absorto y maravillado de que lo que dice, y cómo lo dice, es la única manera de decirlo. Parece, insisto, como si el autor abordara el poema desde múltiples lados de una manera armónica, poseyendo su significado último. Son poemas los de este libro de Rómulo como si al describir el lado de un dado nos dejara ver, tácitamente, los restantes.

Como un cazador que afina su puntería, Rómulo ha venido de libro en libro afianzándose en sus asuntos, dominándolos de tal manera que sus poemas tienen una consistencia orgánica, son una consecuencia natural, como a un árbol que le nacen ciertas flores y no otras.

Su título, *Sacrificiales*, que lleva como epígrafe un pasaje de Números, un libro de la Biblia, nos sitúa perfectamente en su posterior proceder. Es decir: actos que son inevitables, que tienden a la indagación del cuchillo, y por supuesto, al sacrificio, acto que significa que algo o alguien ha de morir para que algo o alguien sobreviva. En el sacrificio una cosa cede su lugar a otra, para que algo, a su vez, suceda. En este caso, los sacrificios hacen referencia a ritos de purificación.

Hay en ese acto difícil una transformación, un cambio necesario, una regeneración, una metamorfosis:

«todo llama a la transformación, nada
quiere permanecer ligado a su ser
–Contra Parménides o la Mariapalito–

En esos cambios está la fuerza o también el misterio de la poesía o lo que el poeta alude una y otra vez: la larva que será libélula, el gusano que será mariposa, el hombre que al escribir poemas le salen alas y se convierte en ángel.

Antes de concluir quisiera destacar que este libro contiene poemas que desde el momento de su aparición, son ya clásicos: «En el zoológico», «Mantarraya», «La fruta akki», «Sicología de la madreperla», «Sacrifical» y «Un paco-paco»: lo exterior, la experiencia, lo que sucede ante sus ojos se transforma en el poema para ser una gran metáfora del mundo, en el que se relaciona con una totalidad inmutable y sagrada: en lo uno está contenido el todo, como en el mencionado poema de la Fruta akki.

Si hubiera que hablar de alguien que mantenga una conexión con la poesía de Rómulo Bustos es con la del poeta peruano, recientemente fallecido, Jose Watanabe: su amor por los animales y por la otredad que representan, su desenvolvimiento del poema, su frescura y transparencia, son otros asuntos que también los emparentan.

Así es este libro: único, amplio, sugerente, diverso, con poemas de una densidad y una jugosidad como las sandías de su tierra: un poeta que, como en su poema titulado *Sufi*, sabe que la poesía, *Sólo ella puede darme noticias/ de mi luz*. Una luz que generosamente comparte con sus lectores y que deslumbra por su claridad y potencia ©

La nada en su misterio

Carlos Javier Morales

Toda la poesía de Andrés Sánchez Robayna constituye una búsqueda del origen del mundo, que es también el origen del hombre, el origen del propio yo y, a la vez, el fin, la meta misteriosa a la que ese mismo mundo aspira ansiosamente. Con distintos recursos expresivos, desde distintos espacios y momentos, este poeta canario ha concebido y realizado su escritura como un desciframiento del principio, dando por supuesto que en ese principio está el todo. Y aunque tal empresa de conocimiento y de expresión surja de una concepción panteísta del cosmos, no por ello su obra deja de sentirse atravesada por una persistente dimensión religiosa, entendida como búsqueda del origen al que todas las cosas ansían retornar y *religarse*.

Si en los libros publicados hasta *Palmas sobre la losa fría* (1989) predominaba la contemplación extática de los elementos de la naturaleza inmediata, los cuales actuaban como signos dibujados por el Todo, desde ese libro hasta el presente, publicado con dibujos del pintor madrileño José María Sicilia, la poesía de Sánchez Robayna ha ido amplificando su discurso hasta dar en él cabida a la reflexión racional, siempre dentro de los precisos límites en que un poema puede reflexionar sin llegar a peder la música y el misterio propios de las palabras encendidas por el fervor poético.

Los libros inmediatamente anteriores (que han incluido numerosos dibujos de otros grandes pintores españoles actuales, inspi-

---

Andrés Sánchez Robayna y José María Sicilia: *Reflejos en el día de año nuevo*, Arrecife de Lanzarote, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, 2008, 59 págs.

rados libremente por el aliento de cada poema de Robayna) se titulan *Sobre una confidencia del mar griego* (2005), con dibujos de Antoni Tàpies, y *En el centro de un círculo de islas* (2007), con dibujos de José Manuel Broto. En ellos son las islas griegas, como antes habían sido sus Islas Canarias, el ámbito idóneo para contemplar los límites de la tierra, del cielo y del mar, así como la asombrosa limitación del ser humano, del yo, quien, no obstante, extiende su deseo más allá de todos los mundos, hacia un objeto infinito. En las islas griegas, además, tal deseo infinito se despliega al contemplar el espacio armónico de esas islas y el tiempo histórico cuasi mítico que esas islas han vivido. Cuando el poeta se encuentra en ellas, o navega hacia alguna de ellas, se pregunta si navega hacia una isla real o de leyenda. Historia y mito, tiempo y eternidad, se confunden naturalmente en los poemas de ambos libros previos. Ahora, en estos *Reflejos en el día de año nuevo*, el componente reflexivo de los poemas se hace aún más explícito y, a la vez, más ambicioso, pues todos ellos giran abiertamente en torno al tema de la *nada*, ni más ni menos.

Junto a ese mayor espesor conceptual (la *nada* aparece nombrada expresamente en casi todos los poemas) siguen apareciendo diversos elementos simbólicos de poderosa eficacia sensorial y emotiva. Sólo que ahora, debido a su ambición radical y explícita de llegar a la esencia del mundo, a lo que le otorga razón de ser, y debido también al convencimiento de que esa esencia debe ser simplicísima, porque en la simplicidad, en la desnudez, ha de estar la perfección; debido a eso –decía—, el poeta se conforma con unas pocas imágenes: especialmente la *luz*, el *viento* y las *aguas*; aunque también aparecen elementos tan inmediatos o cotidianos como la tela de una cortina, una silla, la ropa diaria, los árboles que muestra la ventana... Y a esa mayor simplicidad en las imágenes (no existe ningún nombre propio ni ninguna referencia culturalista) corresponde también la impresión de que el espacio no es ya el de ninguna isla concreta ni el de un específico lugar geográfico: estamos, sí, ante un espacio tan sencillo y elemental que puede ser sentido como propio por el lector de la más diversa geografía. Y es que el poema se sitúa ante el misterio de *todo* el cosmos, ante una geografía que, sin dejar de ser real y consistente, no puede ser ya más universal.

El libro se abre y avanza como una reescritura del *Génesis*, tratando de relatar los primeros instantes de un Cosmos que tal vez existe desde siempre, pero que vuelve a renovarse por completo en el amanecer de este día de año nuevo. Y en ese amanecer la luz va dibujando los signos que el poeta puede ver en su casa, en su microcosmos personal y, a la vez, en el exterior, en el macrocosmos del Mundo:

El sol, húmedo aún,
se desliza en los mundos.

También aquí, en este cuarto,
se escuchan ya los ruidos del día que se alza (p. 9).

La luz dibuja ante nuestra mirada cada uno de los seres del Universo, y, puesto que ella los dibuja, es ella, la luz, quien los crea (el idealismo subjetivista de Robayna no puede ser más radical: hacer aparecer antes *mis* ojos es *crear*; sólo *es* aquello que *percibo* o puedo percibir):

(...)
No es nada. El sol dibuja, sin violencia,
máculas en el paño vertical,
figuras ya desnudas, se diría,
de sí mismas, a menos que la propia desnudez
sea otra forma, otra figura
del mundo, imperceptible,
inasible.

Vuelve a nacer, desnuda,
la imagen de los mundos (p.13).

Pero, si bien es cierto que todo lo que se ve es obra de la luz y aparece gracias a la luz, sin la cual nada aparece ni existe, también es cierto que la luz no *es*: por lo menos, no es nada material y, desde luego, nada estable y subsistente. Luego lo único que parece fuente del ser, el único principio creador, realmente es *nada*. Y

a la vez, en esa nada está todo: todo lo que es y todo lo que un día pudiera llegar a ser:

> Vístete de esa nada, cuerpo en sombra.
> Esos signos, el sol, los reflejos que danzan,
> ¿tienen acaso menos existencia o latido
> que tus manos, tus ojos, tus palabras? (...) (p. 47).

Y así, por contradictoria que resulte, llegamos a la conclusión de que el auténtico conocimiento del mundo, la verdadera sabiduría, consiste en convencernos de que la realidad es nada, y que todas nuestras complejas construcciones intelectuales resultan vanas ante la fuerza de esa luz que, de tan simple, se confunde con la nada, con el no-ser. Claro que esa simplicidad del sabio implica toda una purificación moral, un camino espiritual en el que el hombre deberá despojarse de todas las seguridades construidas por sí mismo, al margen de ese principio cósmico, global, de esa *luz del mundo*: un saber que es don, porque nadie puede alcanzar esa *luz* por su propio esfuerzo. De manera que el presente libro, además de un espectáculo cosmológico, es, simultáneamente, un espectáculo moral: hay que vaciarse de todo lo accesorio para llegar a la *nada esencial* y curarse al fin de todo engaño:

> (...)
> Mira en tus manos, en la página
> todavía no escrita las palabras más pobres.
>
> Mira esa nada que es ahora
> la forma grácil, pura,
> del mundo, en este cuarto, en esta casa
> bajo el cielo dador (p. 35).

Y progresivamente, según avanzamos en la lectura de estos poemas, descubrimos con sorpresa que esa *nada* no es una fuerza destructiva, ni la base para ninguna concepción nihilista del Universo. La *nada* de Robayna es nada, es decir, *no es*, en la medida en que resulta un misterio inescrutable para el saber humano. Y, de nuevo, el idealismo radical de Robayna equipara *no saber* a *no*

ser. El origen de todo lo existente es un misterio absolutamente velado a nuestro conocimiento, que sólo la fe religiosa o una razón abierta a la trascendencia podría desvelar en forma de teodicea. Con esa fe, la *luz* creadora del nuestro poeta se convertiría en la *luz del Verbo* de que habla insistentemente San Juan en su Evangelio y en sus cartas biblicas: *En él* [el Verbo, Jesucristo) *estaba la vida,/ y la vida era la luz de los hombres./ Y la luz brilla en las tinieblas,/ y las tinieblas no la recibieron* (Jn 1, 4-5).

Sin embargo, como en la mística de distintas religiones y en diversas teologías negativas, el hombre, si bien no puede conocer el misterio del *ser* (o de la *nada* de Robayna: el ser en cuanto misterio), sí que puede vivir plenamente consciente de ese misterio, alimentarse de esa luz, alcanzar los chispazos de esa sabiduría que se revela en forma de ignorancia. La *luz*, la *nada*, no se puede conocer en su esencia, pero se puede vivir con ella y de ella. Y precisamente con este consejo, que es fervorosa invitación, termina el último poema del libro:

(...)
No quieras conocerla, salvo si
conocimiento es sólo
crepitación.

Arde, pues,
con esas llamas, con
los reflejos ardientes
en la tela abrasada
de todo lo visible (p. 59).

Los dibujos de José María Sicilia, con sus distintos blancos de luz y sus negros de tinieblas, revelan la dramática consecución de esa armonía que es, al mismo tiempo, sabiduría del mundo y sabiduría moral. Y aquí, también, sabiduría poética y pictórica

Anterior  Inicio Siguiente

Guillermo Cabrera Infante, el malabarista que escribía novelas de amor

Carlos Tomás

Si una de las metas de todo escritor que se precie es la conquista de un estilo reconocible, sin duda el premio Cervantes cubano Guillermo Cabrera Infante (Gibara, Cuba, 1929 - Londres, 2005) logró un triunfo sonoro e incontestable con sus libros. No hay más que leer éste último, *La ninfa inconstante*, que dejó inédito a su muerte y en el que al parecer trabajó con afán sus últimos años de vida, para reconocer en él todas las características esenciales de su obra y darse cuenta de que algo así sólo lo podía haber escrito el autor de *Vista del amanecer en el trópico*, *Delito por bailar el chachachá* o *Todo está hecho con espejos*. Y no sólo porque este volumen estuviera pensado como una continuación de sus otras dos novelas, las celebradas *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto*, sino porque aquí estamos en el territorio natural de su autor, que en lo geográfico es La Habana a la que nunca pudo volver por su enfrentamiento visceral a la dictadura de Fidel Castro, y en lo literario es una encrucijada en la que se mezclan y atraviesan unos a otros los géneros, donde se salta de la pura narrativa al apunte filosófico y de ahí al ensayo o la autobiografía; todo ello mezclado, ensamblado y resuelto como tapiz en el que

---

Guillermo Cabrera Infante: *La musa inconstante*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

entretejen parodias, citas explícitas e implícitas que nos llevan de Baudelaire a Eliot, Rubén Darío u Oscar Wilde; reflexiones sobre el oficio de escritor y acerca de la condición humana, referencias cinematográficas, confesiones íntimas, ejercicios de memoria y un sinfín de cosas que Cabrera Infante ensarta como las perlas de un collar, utilizando como soporte el hilo del ingenio, que es su cualidad más visible y que, a veces, es también su principal problema. Me refiero, sobre todo, al continuo juego que lleva a cabo con las palabras, a su costumbre de partirlas, buscarles divisiones que lleven de lo preocupado a lo ocupado, que nos den a elegir oculto o culto, que hagan chistes entre el Dante y al dente o entre el taxi y el taxidermista, entre otros cientos de equilibrios, divertimentos y ocurrencias que chisporrotean en cada párrafo y que resultan a veces deslumbrantes y a veces agotadores. Lo mejor del caso es el modo en que su habilidad y su imaginación convierten casi cada sustantivo, cada verbo y cada adjetivo en un sombrero de mago, del que puede salir la cosa más inesperada. Lo peor es que el precio de impresionar al lector lo paga la novela, con lo cual a Cabrera Infante le salía a veces demasiada cara la broma. Eso queda claro en *La ninfa inconstante*, una narración hipnótica desde el punto de vista lingüístico pero en la que el exceso de ejercicios malabares con las letras de las palabras detiene una y otra vez el curso de la novela y distrae a quien la está leyendo hasta el punto de que, en un momento, el mismo Cabrera Infante se ve en la obligación de disculparse con el lector: «Estaba, al revés del día que la conocí, muy maquillada (...). Comprendí que se había pintado parapintado para la guerra. Ella quería batalla pero a mí me pareció una mascaramuza. (Es que no puedo, no puedo evitarlo.)» El problema de tanta incontinencia es que a veces puede propiciar la paradoja de que aquello que debería ser el centro alrededor del cual girase todo, es decir, la propia novela, sea justo lo que a menudo parece sobrar, más o menos como le ocurre a la música en la anécdota que el narrador le cuenta a su musa, referida a los humoristas Abbot y Costello, dos actores norteamericanos que aunque hicieron casi cuarenta películas son famosos por su programas de radio, sus espectáculos en Broadway y sus magacines televisivos: «Abbot le pregunta a Costello: "¿Qué no te gusta del baile?" "Nah", dice Costello. "¿Qué es el baile, después de todo?

Una pareja a media luz, con música, abrazados." "¿Y qué tiene eso de malo?", pregunta Abbot, y contesta Costello: "La música."»

Por encima o por debajo de todo eso, *La ninfa inconstante* es la historia de una fascinación, la que el narrador, un periodista por libre que a semejanza del propio Cabrera Infante –suponiento que se tratara de personalidades diferentes, lo cual es algo que no se aclara en el texto– trabaja como crítico de cine en la revista *Carteles.* siente por una muchacha a la que encuentra por puro azar una mañana, cuando la joven le pregunta hacia que lado está el número uno de la calle en la que están. A partir de ese momento, la mujer se convierte en una especie de laboratorio de pruebas donde él experimenta su pirotecnia gramatical o, por decirlo de otra manera que simbolice la agudeza que busca el autor de *Mea Cuba* y *Cine o sardina*, en una diana donde va clavando sus flechas de cazador verbal, en un alarde que a ella, como le repite una y otra vez, le fascina pero la confunde y a él, por lo visto, le hace sentirse especial: «Te juro que la mayor parte del tiempo no te entiendo», le dice Estela, que así se llama la protagonista del libro; o: «Me tumbas con tu erudición»; y él le responde: «Los genios somos siempre incomprendidos. «De hecho, en los diálogos de la novela está representado el Cabrera Infante más ligero y al tiempo más farragoso, el de los constantes juegos de palabras, mientras que en las descripciones que hace de la chica o de La Habana encontramos al más admirable, el que es capaz de dibujar física y moralmente a los personajes con una destreza y una originalidad extraordinarias, en lugar de perderse en greguerías o trucos de prestidigitador que unas veces recuerdan a Ramón Gómez de la Serna, otras a James Joyce y casi siempre interrumpen y cuartean, como ya he señalado, el ritmo y la estructura de la novela.

La obsesión que llegó a sentir el narrador del que va disfrazado Cabrera Infante en este libro fue perdurable, por mucho que la relación amorosa que recrea no durase mucho. «Como yo soy el que escribe estas páginas (y obviamente no ella) es que trato de recobrarla. No sólo en la memoria (no he dejado de recordarla nunca) sino en mis memorias. Ella es un cuerpo divino pero también un fantasma que ronda mis recuerdos», dice el autor de *Tres tristes tigres*, y como si necesitara siempre apuntalar sus palabras

con las de un colega admirado, unas páginas más adelante confirma lo dicho con una sentencia de Oscar Wilde: la diferencia entre una gran pasión y un capricho es que el capricho dura más. No es raro que Wilde, célebre entre otras cosas por la agudeza y mordacidad lapidaria de sus frases, sea uno de los maestros más citados y de los ecos más oídos en *La ninfa inconstante*. Hay otros muchos, como ya se ha dicho, que forman la tripulación de esta novela y a los que define de un modo muy hermoso en uno de los diálogos entre los dos protagonistas, que se produce cuando el narrador lleva a la mujer a un hotel para acostarse por primera vez con ella:

– De manera –dijo– que esto es lo que es una posada.
– Así llamada.
– ¿*Esto* es una posada?
– También llamada casa de citar por Eliot, *hôtel de passe* por Sartre y tambadero por Nicolás Guilén.
– ¿Son todos esos amigos tuyos?
– Compañeros de ruta.

Con esos compañeros, avanza Guillermo Cabrera Infante por su novela, separado de las tentaciones de la solemnidad por su sentido lúdico de la escritura, lo mismo que afirma haberse alejado de ciertos saberes en nombre del placer: «quise estudiar medicina, pero siempre se intepuso la felicidad.» No deja de ser curioso, de cualquier forma, que un hombre de su cultura, que en el fondo está haciendo gala de una erudición extraordinaria con cada uno de sus sarcarmos, y que además llevaba a sus espaldas un experiencia personal bastante tormentosa y dura, que incluía el peso de un exilio interminable, lo enfocara todo hacia el humor y la irreverencia. En otro momento de *La ninfa inconstante* podemos leer este diálogo:

– ¿En qué crees entonces?
– En nada.
– ¿En nada en nada?
– En todo caso no en mí. ¿Y tú?

– Creo en esta calle, en este barrio, El Vedado, en La Habana, en el mar, en la corriente del Golfo, en el trópico. También creo en ti.
(...)
– ¿Tú crees en mí?
– Creo que creo, sí. ¿Tú qué crees que yo creo?
– Supongo que crees en mi sexo (...) pero tal vez no creas en mi persona.
– ¿Cuál es la diferencia?
– Crees que soy una mujer.
– Eres en realidad una muchacha.
– Eso era antes. Ahora soy una mujer. Puedo quedar en estado.
– Dios no lo quiera.
– Y hasta tener hijos. ¿Te das cuenta?
– En francés, *est-ce que tu te rends comte?*
– ¿Puedes hablar en serio?
– No de cosas tan serias. *I´m sorry.* He nacido para el chiste y la chacota.

Terminamos señalando que, entre tanto ejercicio de estilo y tanta guasa, asoma una buena novela de amor doble, el que siente el narrador por Estela y el que siente por La Habana, esa ciudad «en la que siempre se volvía a empezar», que «parece –aparece– indestructible en el recuerdo» y que, como en los otros dos volúmenes de la trilogía, *Tres tristes tigres* y *La habana para un infante difunto*, no es un decorado sino algo vivo, una capital que late tal vez como una herida abierta en el corazón de quién no puede regresar a su lugar más querido, esa ciudad a la que el destierro sólo le otorga un pasado pero nunca un presente ni un futuro y que, según leemos en *La ninfa inconstante*, olía en su memoria «a reseda, a jazmín de noche bajo la luna, a Habanitas, que era un perfume de moda para mujeres a la moda.» Aunque incluso en este caso en el que la melancolía parece quererse adueñar de pronto de la novela, Cabrera Infante se deja caer una vez más en la red del ingenio: «Ma pregunté a qué olería ella en su intimidante intimidad.» Tampoco es incoherente el salto mortal, en esta ocasión, puesto que a fin de cuentas Estela ha sido una especie de Virgilio

que en lugar de guiar a Dante por el Infierno y el Purgatorio, llevó a Cabrera Infante de regreso a su ciudad. Ese es el viaje que se cuenta en *La ninfa inconstante*, la última obra que, salvo sorpresas o hallazgos póstumos, podrán disfrutar todos los seguidores de Guillermo Cabrera Infante, que sin duda no quedarán decepcionados, porque en este libro está todo aquello que lo hizo reconocible. Quizá supo que ésta era su última obra, y por eso buscó la rima del título y el apellido, como quien cierra un círculo para siempre

El poder de la metáfora

Milagros Sánchez Arnosi

El navegante dormido cierra la trilogía del escritor cubano Abilio Estévez (La Habana, 1954), que vuelve a elegir como espacio narrativo La Habana concentrada en un caserón venido a menos, situado en una apartada playa. Es Valeria, uno de los personajes que vivió en la casona, quién evocará desde un apartamento del Upper West Side en Nueva York con vistas al Hudson nevado, la historia de las diferentes generaciones que pasaron por el bungalow, herencia inesperada del doctor americano Samuel O.Refly, mientras esperan la llegada de un ciclón en octubre de 1977 y que, a su vez, será el relato que el lector está leyendo. Abilio Estévez se remontará en el tiempo y ofrecerá la descripción de parte de la historia cubana en una rememoración amplia, amarga y crítica que se remonta a 1910 para irse deteniendo en los años más significativos del devenir cubano. Como en novelas anteriores, el escritor cubano centra su reflexión en la crítica irónica a la isla, «un pueblo que bostezaba de hambre y agoniza de consunción» y «en donde nada de lo que hagas servirá para algo»; a sus habitantes: «gente seria que se finge graciosa», sin olvidar las ácidas referencias a la llegada de Revolución «palabra que significa cambio y el único cambio es el deterioro de la isla que va camino de la ruina rodeada de pobreza, injusticia y miedo», un lugar tan catastrófico como el ciclón que está a punto de llegar.

El autor de *Los palacios distantes* traza un plano de la capital que denuncia la decadencia y destrucción a través de abandonados edificios emblemáticos corroídos por el salitre y el abandono, con sus paredes despintadas, maderas alabeadas que convierten a La

---

Abilio Estévez: *El navegante dormido*. Tusquets, Barcelona, 2008.

Habana en un sepulcro, una ciudad aborrecible imposible para vivir lo que justifica que a partir de 1965, más de 200.000 cubanos huyeran, datos que explicaran, también, que Valeria decida emigrar a Estados Unidos para sentirse como un ser humano y no como un fantasma. Todo en la isla es amenazante y nacer en ella «constituía la mayor prueba de la malevolencia de los dioses», de ahí que todo cubano quiera ir al Norte, tierra prometida y muro infranqueable celosamente vigilado. Abilio Estévez realiza un homenaje a la música: la canción francesa, italiana, Sinatra, pero, sobre todo, al jazz de Bessy Smith, Crosby, Elmore James ...; a la literatura: Virgilio Piñera, Glenway Wescott, Fitzgerald, Flannery O´Connor, Eudora Welty, Julián del Casal, Lugones, Lezama Lima, Alfonsina Storni ... y al cine: Fritz Lang, Laurence Bacall, Ava Garner, Fairbanks, Marilyn Monroe ..., referencias que delatan las preferencias personales del autor de Tuyo es el reino que escribe desde la certidumbre de que el único modo de seguir queriendo a Cuba es alejarse de ella, pero, sobre todo, desde el convencimiento de que vivir es ir perdiendo cosas. La casa resiste la embestida del ciclón y se convierte en metáfora doble: por un lado, de la resistencia de los que todavía continúan en la isla y, por otro, al tener herméticamente cerradas sus puertas y ventanas, pondera la sensación de asfixia e incomunicación. Mientras, en la isla todo cede al tiempo, al salitre y al calor que, como resume sarcásticamente el autor, sólo favorece el deseo físico y no lo metafísico como el frío

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

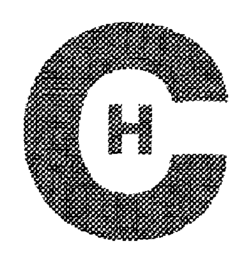
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96




MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008


00700

5 euros